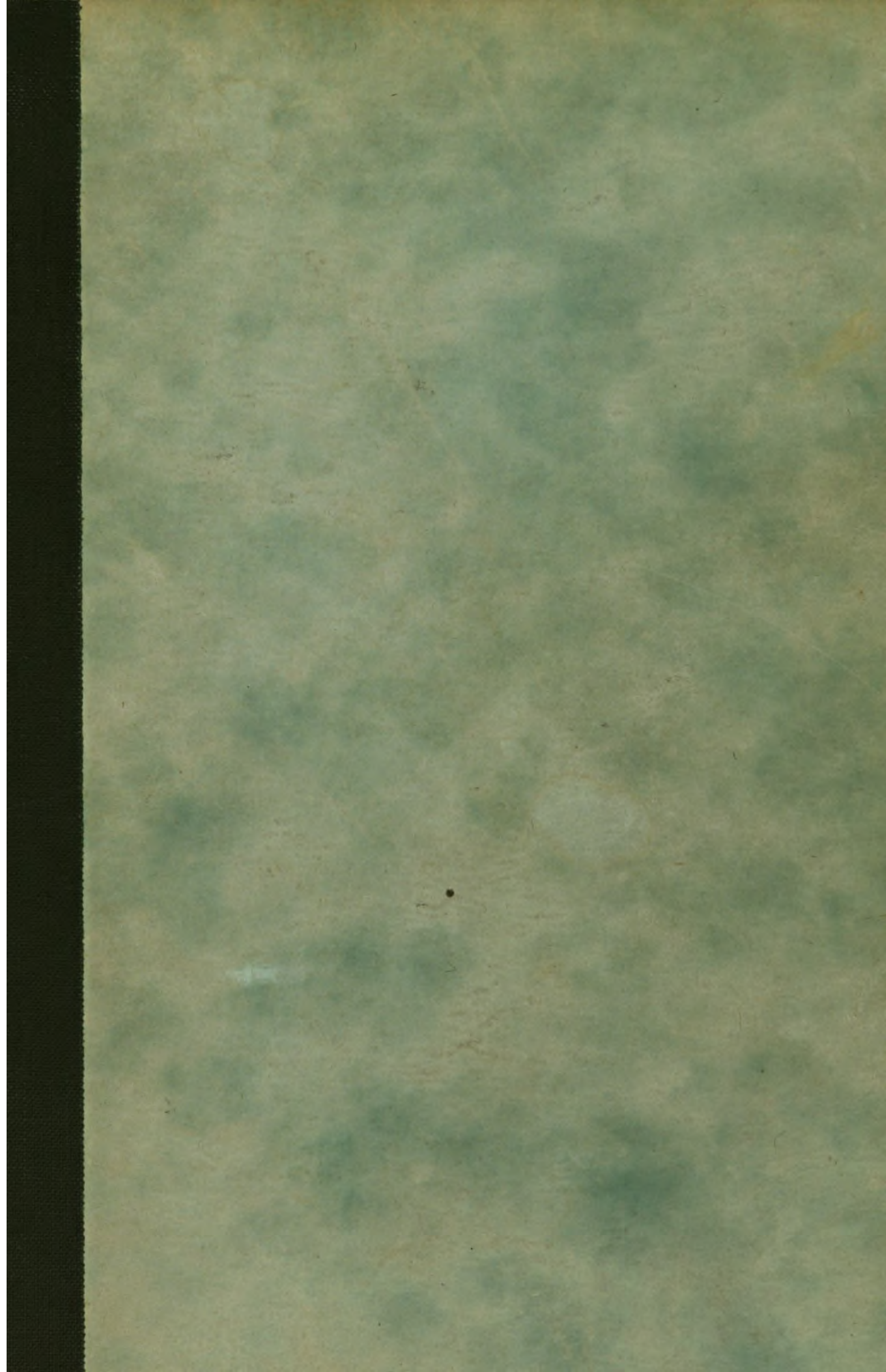
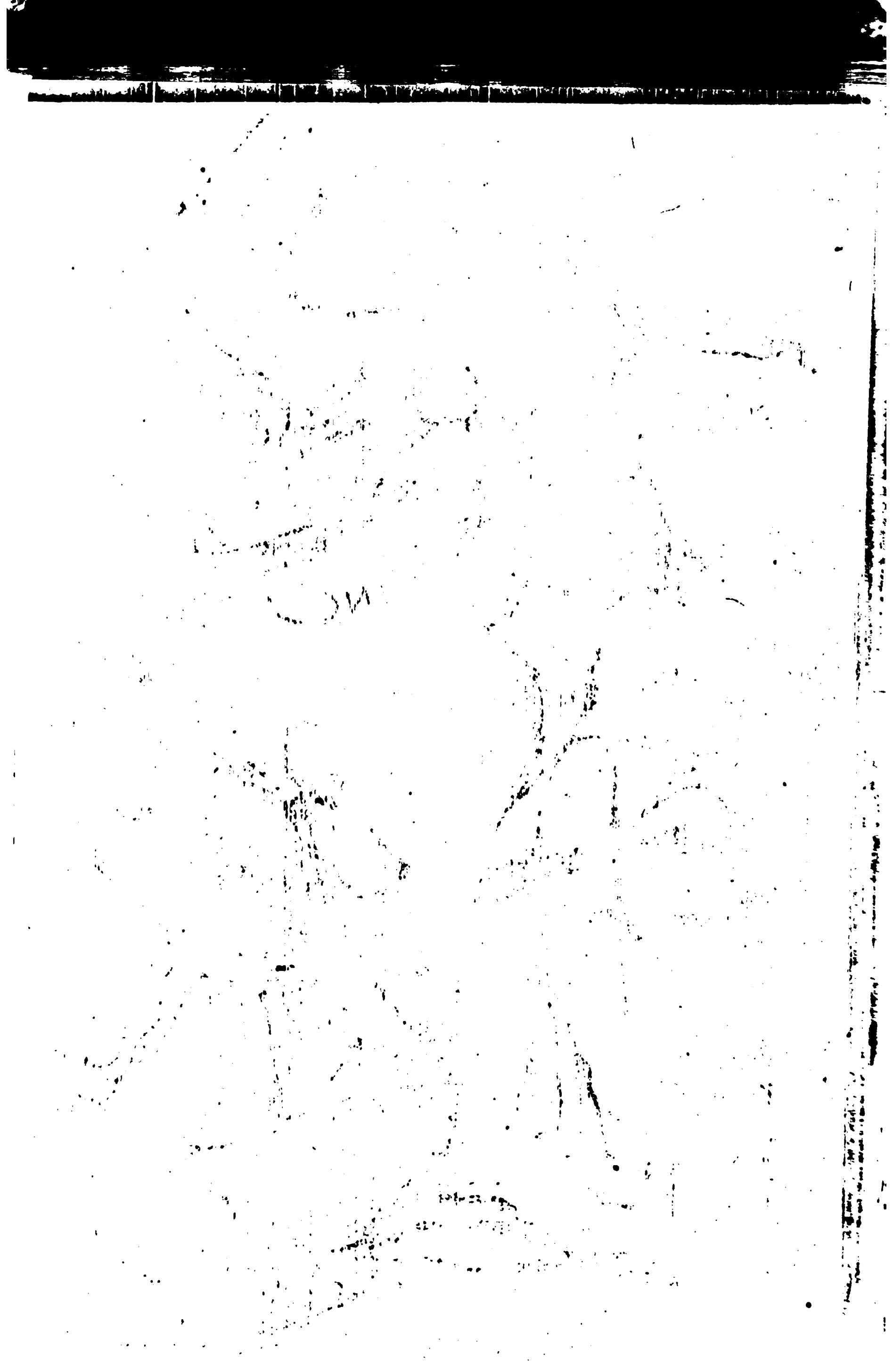








MVSICO PRATTIC

Che breuemente dimoſtra

Il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte qı
coſe, che concorrono alla compoſizione de i Canti,
di ciò ch'all' Arte del Contrapunto ſi ricerca.

OPERA OTTAVA

DI GIO. MARIA BONONCINI MODANES

Del Concerto de gli Strumenti

DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODANA,

Et Accademico Filarmonico di Bologna.

ALLA SACRA CESAREA MAEST.

Del ſempre Auguſto

LEOPOLDO PRIMO

IMPERATORE.



I... logna per Giacomo Monti. 1673. Con licenza de' Superiori


HINC NI TOR
HINC VI GO

66121
'05



SACRA CESARE

MAESTA.



ECco à piedi della V. C. M. vn Musico Pratti che potrà ben vantarsi di molta sperienza n armonie, quando habbia fortuna d' vnir Soprano della di lei Augustissima protettic al Basso del mio infimo talento. Egli esce alla luce solo p hauer luce da' suoi immortali splendori, nè io l' applicai p altro à studiose vigilie, se non per vederlo vn giorno hal litato all' honore di godere vn felice riposo all' ombra c suoi Imperiali Allori. Ei giubila di peruenire come M sico al suo Trono Maestoso, oue quanto la Spada di Mar trionfa la Cetra d' Apollo. Ei sospira di veder ricoura i suoi Caratteri sotto l' Ali di quell' Aquile, che con l' on bra sola sanno distruggere le penne dell' Inuidia. Co

eſto deſiderio di lui volontieri ſi è concertato l' ardir mio preſentarlo alla M. V. mentre è noto che per meritar gra- dalla ſua ſomma Clemenza ſe riceue habilità dalla ſola ıerentiſsima brama. Degniſi dunque la M. V. di con- ınare à me così alta proſuntione, e di contraſegnare in onte di queſto mio Muſico il ricapito alla gloria col ſuo ıitiſsimo Nome; E già ch' egli non può arrogarſi d' ha- re conſonanza degna del di lei virtuoſo gran genio, vo- ia ella almeno gradire il tuono di profondiſsima venera- one, con cui ſia mio vanto il publicarmi

Di V. M. C.

Humiliſs. Oſſequioſiſs. & Obligatiſs. Seruo.
Gio. Maria Bononcini.

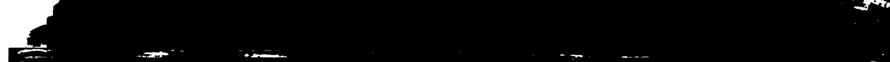
Corteſe Lettore.

QVeſto MVSICO PRATTICO fu alcuni An- no da me compoſto, acciò ſeruiſſe ſolo per mio v- mi facilitaſſe l' acquiſto perfetto di così nobile proſ- ne, non già, perche vedeſſe mai la publica luce del Mond- pendo beniſsimo che non vi mancano ingegni ſublimi, c' - no laſciato à poſteri volumi dottiſsimi ripieni di fondata - trina di quanto s' appartiene al Muſico Prattico, e Spec- tiuo; frà i quali l' Eccellentiſs. Gioſeppe Zarlino da Chiog- à cui la Muſica deue hauere grãdiſsima obligazione per eſ- ſtata dalle tenebre, in cui ſi giacea, portata alla luce di c- riſsime regole, e precetti; Mà hauendolo moſtrato à diu- intelligenti di queſta profeſsione per riportarne il loro par- ſono ſtato da eſsi eſortato, anzi pregato à publicarlo, aſſer- domi, che per la breuità, e facilità, con la quale s' esplican- regole, & oſſeruazioni appartenenti alla prattica, debba r- ſcirre di ſodiſfazione, & vtile à gli ſtudioſi di queſt' Ar- Per non ſepellire adunque il talento, che il Sig. Iddio per ſ- infinita bontà s' è compiaciuto donarmi lo laſcio volonti- vſcire alla luce, pregandoti gradirlo, e diffenderlo dalle c- lunnie di quelli, che non eſſendo buoni per ſe ſteſsi d' opera- virtuoſamente, rodono l' opere altrui. Sappi però che - è ſtata mia intenzione abbracciare ogni coſa, mà ſolo quell- c' hò ſtimato neceſſario per conſtituire vn buon Prattico. N- ſi creda alcuno d' arriuare alla perfetta intelligenza dei com-

porre

orre con li soli libri, senza la viua voce di ben fondato Mastro, poiche si trouerà ingannato, essendo più necessaria allo colaro la guida del Mastro, che quanti libri vi sono, vtili olo à chi intende.

Se vuoi per tanto approffittarti nella Musica prouediti d' telligente Maestro che ti dia le lezioni gradatamente, e cõ ttime ragioni sappia correggere gli errori, che farai, poiche, ice il Banchieri, se vn Cieco guida l' altro, ambi due cadono nel fosso: Ne ti lasciare persuadere da certi ignoranti, che le gere regole siano superstizioni, e che basti solamente non fare ue quinte, e simili sciempiezze, altrimente restarai sempre polto nelle tenebre del non sapere, e viui felice.



In lode dell' Autore.

PEr *passeggiar* d' eternità la via
GIOVANNI insegna a regolar la *Mano*,
E perche *ascenda* il nome suo *Soprano*
Vuol sù 'l *Basso* fondar ogni *armonia*.

Con *breui note lunga melodia*
A vanti suoi compone, e'l *Tempo* in uano,
Misurato da lui, col dente insano
L' *Armoniche virtù* roder desia.

Sich' eterno viurà, sin che *sonora*
La *Voce* fia de sempiterni giri,
Che Maestri li fur d' *Arte canora*.

Hor l' Inuidia, se sà, *batta*, s' adiri,
Ch' il nome suo *risuoneranno* ancora
Languidezze, tremor, fughe, sospiri.

L' Arido.

IN

IN LODE DELL' AVTORE

Alli ſtudioſi di Muſica.

Canone à quattro voci

Del Padre D. Agoſtino Bendinelli Canonico Regolare Lateranenſe.

Il Tenor entra in deima col Canto.
L' Alto entra in terza col Tenore.
Il Baſſo entra in decima con l' Alto.

C. T. A.

Voi che di ben compor bra- ma tenete il Bo-

B.

noncin legete.

Auertino i Cantori nel tornar da capo, di principiare nella voce, che laſciano; cantino poi quanto vogliono, e poſſono.

Indice

Indice de i Teorici, e Prattici, de i quali l' Autore s'è seruito nella presente Opera.

Adriano Banchieri.
Adriano Vuilaert.
Agostino Pisa.
Aguino Bresciano.
Angelo Pelati.
Allessandro Striggi.
Antonio Brunelli.
Atanasio Kirchero.
Boezio Seuerino.
Brumel.
Camillo Angleria.
Cesare Criuellati.
Cipriano Rore.
Claudio Monteuerde.
Christofaro Morales.
Costanzo Porta.
Domenico Mazzocchi.
Difesa della Musica moderna.
Ercole Bottrigari.
Feuim.
Fior Angelico.
Francesco Salines.
Francesco Seueri.
Francesco Soriano.
Franchino Gaffurio.
Galeazo Sabbattini.
Gio. Battista Magoni.
Gio. Battista Rossi.
Gio. Moton.
Gio. Maria Artusi.
Gio. Maria Lanfranchi.
Gio. Paolo Cima.
Gio. Pier Luigi Palestina.
Giouanni del Lago.
Giouanni Nasco.
Giachetto Berchem.
Giouanni Spataro.
Girolamo Diruta.
Girolamo Frescobaldi.
Grazioso Vberti.
Giulio Cesare Marinelli.
Gioseppe Maria Stella.
Gioseppe Zarlino.
Henrico Isaac.
Henrico Glareano.
Ihan Gero.
Iosquino.
Il Prencipe di Venosa.
Il Cauagliero Marino.
Lodouico Cenci.
Lodouico Casali.
Lodouico Fogliani
Lodouico Vittoria.
Lodouico Zacconi.
Lucio Vitruuio.
Luigi Dentice.

Marco

Marco Dionigi.
Marco Scacchi.
Margarita Filoſofica.
Metallo.
Nicola Vicentino.
Orazio Scaletta.
Orazio Tigrini.
Pietro Aron.
Pier della Rue.
Pietro Fabrici.
Pier Franceſco Valentini.
Pier Girolamo Gentili.
Pietro Ponzio.
Proſdocimo de Beldemando.
Rocco Rodio.
Scipion Cerretti.
Siluerio Picerli.
Stefano Bernardi.
Stefano Vaneo.
Tomaſo Freggi.
Valerio Bona.
Vulfrano.
Vincenzo Galilei.
Vincenzo Luſitano.



MVSICO PRATTICO

PARTE PRIMA,

Nella quale breuemente si tratta di tutte quelle cose, ch concorrono alla Composizione de i Canti.

OPERA

DI GIO MARIA BONONCINI MODANESE

Del Concerto de gli Strumenti

DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODANA,

Et Accademico Filarmonico di Bologna.



Dell' Origine della Musica. Capitolo Primo.

A Gloria di Dio (senza il di cui aiuto non si può far cosa buo na) daremo principio al nostro MVSICO PRATTICO vedendo prima, chi fosse l' Inuentor della Musica; come sia sta ta ritrouata, la sua definizione, e diuisione le Proporzioni Musicali, e loro specie, l'origine delle Consonanze, e Dissonanze, & in qual mo do si debba procedere, volendo prouare la radice di tutte le Conso nanze, e Dissonanze. Non si sà precisamente chi fosse l' Inuentor della Musica; mà ben si dice, che dopo il Diluuio Pittagora la ritro uasse dal suono causato da alcuni Fabri, che percoteuano il ferro so pra l' Incudine: sentendosi questo Filosofo arriuare all' orecchio vn

rro armonioſo concento, dubitò, che naſceſſe dal battere diuer-
de Fabri; onde fatti cambiare frà di loro i Martelli, e riſultan-
one nondimeno l'isteſſo ſuono, giudicò, che dal peſo differen-
di quelli naſceſſe l'armonia; per il che fattili peſare, trouò, che
no era dodici libre: vno ſei, e l'altro quattro. Da 12. à 6.
nobbe eſſerui la proporzione dupla forma dell' ottaua: da 6. à
la proporzione ſeſquialtera forma della quinta, come diremo
ù à baſſo.

Altri poi ſapendo, che li fondamenti della Muſica ſono alcu-
determinati numeri, cominciorno à ridurli in prattica, laſcian-
o li cattiui, e moſtrando li buoni concenti in ſcritto con chia-
ſſime regole, le quali ſono ſtate inalzate à quella perfezione,
' hoggi ſi trouano da diuerſi Scrittori; e poco prima del noſtro
colo (come afferma Pier Girolamo Gentili nell' Armonia del
londo) fù da Adriano Vuillaert riformata la Muſica, e dal dot-
ſſimo Zarlino ridotta all' Arte; le grandezze, e merauiglie della
uale ſi poſſono vedere nell' Opera quarta di Lodouico Caſali
Modaneſe, e nelle Dicerie ſacre del Caualier Marino.

Che coſa ſia Muſica, e della ſua prima diuiſione. Capitolo Secondo.

LA Muſica non è altro, che armonia, e l'armonia è quel cõ-
cento cauſato da vna quantità di Voci, ò Suoni armoni-
amente concordati inſieme; per il che dice Vitruio nel quinto
bro della ſua Architettura Capitolo quarto, che l'armonia è pro-
riamente la modulazione delle canore, e ſonore Voci. Si di-
ide in due parti, cioè in ſpeculatiua, e prattica. La ſpeculati-
a conſiſte nella cognizione delle coſe inteſe ſolamente dall' Intel-
etto, e ſono le proporzioni de numeri ſonori, e diſſonori, la

qualità

qualità, e natura loro, & altre sottigliezze. La prattica consi[ste] in ridurre in atto ciò, che considera lo speculatiuo, combina[n]do insieme le consonanze, e dissonanze, dandoli il proprio lu[o]go, & accompagnandole in guisa tale, che recchino diletto a[ll'] vdito. Altre diuisioni vegganfi appresso gli scrittori di quest[a] materia.

Delle Proporzioni Musicali, e loro specie. *Capitolo Terzo.*

LA Proporzione (lasciando altre cose, che non fanno al nost[ro] proposito) altro non è, (secondo il Criuellati nelli su[oi] Discorsi Musicali Capitolo secondo) che vna comparazione di n[u]mero à numero in questo modo $\frac{3}{2}$ e si ritroua in due manier[e] cioè d'egualità, e d'inegualità. La Proporzione d'egualità [è] comparazione d'vn numero simile ad vn'altro simile, come vno [à] vno $\frac{1}{1}$ ouero due à due $\frac{2}{2}$, &c. la quale non appartiene al Musico, p[er] non essere trà li suoi estremi differenza alcuna.

La Proporzione d'inegualità è comparazione d'vn numer[o] maggiore ad vn'altro minore, come due à vno $\frac{2}{1}$, ò trè à v[no] $\frac{3}{1}$, ouero trè à due $\frac{3}{2}$, &c.

Questa è diuisa in cinque parti dette generi: il primo de qu[a]li vien chiamato *moltiplice*: il secondo *superparticolare*: il terzo *[su]perparziente*: il quarto *moltiplice superparticolare*, & il quinto *mol[ti]plice superparziente*. Di questi cinque generi i primi trè solame[n]te si considerano dal Musico, per contenere le forme delle co[n]sonanze, e dissonanze Musicali, come nel seguente capitolo [si] vederà.

La Proporzione del genere moltiplice (come dice l'accennato Criuellati nel citato Capitolo) è quella, nella quale il numero maggiore contiene più volte il minore, ſenza, che auanzi coſa alcuna, come due à vno $\frac{2}{1}$, ò quattro à due $\frac{4}{2}$, e ſi chiama *dupla* ouero trè à vno $\frac{3}{1}$, ò ſei à due $\frac{6}{2}$, e ſi chiama *tripla*, e coſi dell' altre, potendoſi procedere in infinito. Si dice *dupla*, perche il numero maggiore contiene due volte giuſte, & eguali il minore: *tripla*, perche il numero maggiore contiene tre volte giuſte, & eguali il minore, come dichiara Giouanni del Lago nella ſua Introduzione di Muſica nel Capitolo delle proporzioni.

La Proporzione del genere *ſuperparticolare* è quella, nella quale il numero maggiore coutiene vna volta ſola il minore, & vna parte di più, come tre à due $\frac{3}{2}$, e ſi chiama *ſeſquialtera*, ouero quatro à tre $\frac{4}{3}$, e ſi chiama *ſeſquiterza*, e così dell'altre in infinito.

Si dice *ſeſquialtera*, perche il numero maggiore contiene vna volta il minore, e di più la ſua metà; per il che *ſeſqui* (ſecondo l ſopradetto Criuellati nel Capitolo citato) vuol dire tutto, & *altera* vuol dire vn' altra parte, cioè contiene tutto il minore, & vn' altra parte di quello: ſi dice *ſeſquiterza*, perche il numero maggiore contiene tutto il minore, & vna terza parte di più; e e ſarà cinque comparato à quattro $\frac{5}{4}$, ſi chiamarà. *ſeſquiquarta* per l'iſteſsa ragione, potendoſi procedere in infinito, come s'è detto di ſopra.

La Proporzione del genere *ſuperparziente* è quella, nella quale

le il numero maggiore contiene vna sol volta il minore, e di p
alcune sue parti, come cinque à tre $\frac{5}{3}$, e si chiama *superbiparzi*
teterza, ouero sette à quattro $\frac{7}{4}$, e vien detta *supertriparzientequi*
ta. Si dice *superbiparzienteterza*, perche il cinque contiene tu
to il numero trè, e di più due parti del trè: *supertriparzientequi*
ta, perche il sette contiene tutto il numero quattro, e di più t
parti; e se sarà noue comparato à cinque $\frac{9}{5}$, si dirà *superquadri*
parzientequinta, discorrendo nell' istesso modo proporzionatam
te di qualsiuoglia altra; mà si noti, che ogni numero dall' vni
in poi, si può diuidere in tante parti, quante vnità egli contien
poiche altro non è il 2. 3. 4. &c. che tante vnità aggregate insi
me, come afferma il Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche pa
te prima Capitolo 12. e perciò quando s'è detto, e si dirà vn
parte, due parti, &c. s'intende vna vnità, due vnità, &c. pa
lando delle proporzioni numerali semplici.

Le predette proporzioni create nelle composizioni si distrug
gono comparando i numeri al contrario, cioè il minore al mag
giore, come per esempio, volendo distruggere la proporzion
tripla $\frac{3}{1}$ si segnarà così $\frac{1}{3}$, & all'ora si chiamarà *sub tripla*, per es
sere il numero maggiore sotto il minore, il che si deue intender
ancora d'ogn'altra.

Da quanto s'è detto si può conoscere la poca intelligenza dell
proporzioni in alcuni Compositori, che si credono crearle con
vn solo numero, il quale, oltre il non essere sufficiente à produr
re la proporzione, può denotare molte cose al contrario di quel-
lo

o il Prattico si suppone, come sanno gl' intendenti.

S' alcuno poi desiderasse vedere altre dottrine circa le proporzioni, legga la Teorica di Lodouico Fogliani Modanese, e la prima, e seconda parte delle Istituzioni Armoniche del dottissimo Zarlino da Chioggia, poiche io non hò preteso inoltrarmi n questa materia, se non tanto quanto importa la dichiarazione di quelle cose, che alla Prattica si ricercano, lasciando molt' altre speculazioni à chi più è intelligente di me.

Dell' Origine delle Consonanze, e Dissonanze. Capitolo Quarto.

CONSONANZE.

LA Diapason, ouero ottaua hà la sua origine dalla proporzione dupla. 2. & 1.

La Diapente, ouero Quinta, dalla proporzione sesquialtera. 3, e 2.

La Diatessaron, ouero Quarta, dalla proporzione sesquiterza. 4, e 3.

Il Ditono, ouero Terza maggiore, dalla proporzione sesquiquarta. 5, e 4.

Il Semiditono, ouero Terza minore, dalla proporzione sesquiquinta. 6, e 5.

L' Essacordo maggiore, ouero Sesta maggiore, dalla proporzione superbiparzienteterza. 5, e 3.

L' Essacordo minore, ouero Sesta minore, dalla proporzione supertriparzientequinta. 8, e 5.

DEll' Vnisono non si parla, per essere nella proporzione d' egualità; oltre di che non è consonanza, nè dissonanza

za, mà principio di qualſiuoglia conſonanza, e diſſonanz
come l'vnità non è numero, mà principio di qualſiuoglia numer

DISSONANZE.

IL Ditono con la Diapente, ouero ſettima maggiore hà ſua origine, ò forma dalla prop: ſuperſetteparziente-ottaua. 15, e

Il Semiditono con la Diapente, ouero ſettima minore, da la proporzione ſuperquadriparzientequinta. 9, e

La Semidiapente, ouero quinta falſa, dalla prop: ſuperdicinoueparzientequarantacinque. 64, e 4

Il Tritono, ouero quarta falſa, dalla prop: ſupertredicipazientetrentadue. 45, e 3

Il Tuono maggiore, dalla proporzione ſeſquiottaua. *ouero ſeconda* 9, e

Il Tuono minore, dalla prop: ſeſquinona. *maggiore* 10, e

Il Semituono maggiore, dalla prop: ſeſquiquintadecima. *ouero ſeconda* 16, e 1

Il Semituono minore, dalla prop: ſeſquiuigeſimaquarta. *minore* 25, e 2

Il Comma dalla prop: ſeſquiottanteſima. 81, e 8

LI ſudetti numeri ſono la radice delle Conſonanze, e Diſſonanze; poiche (come dice il Zarlino) è impoſſibile ritrouarle in numeri minori di loro. Le replicate, ò deriuate, come la duodecima, la nona, e così dell'altre, s'hauranno col duplicare il numero maggiore della proporzione, laſciando ſempre

pre il minore nel ſuo eſſere, come nel ſeguente Capitolo dimoſtraremo.

In qual modo ſi debba procedere Volendo prouare le radici delle Conſonanze, e Diſſonanze. Capitolo Quinto.

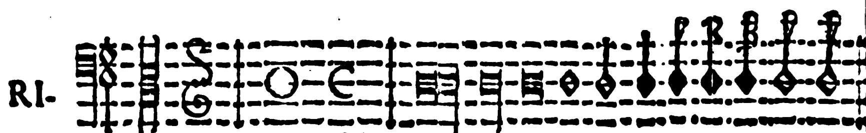
VOlendo prouare le radici delle ſopradette Conſonanze, e Diſſonanze, ſi deue pigliare qualche Strumento di cor-
po piano, e ſtenderui ſopra due corde eguali in groſſezza, e di
ontà perfetta, accordate in vniſono; poi ſi pigli vn compaſſo,
diuidaſi vna delle dette corde da vn capo all'altro in tante par-
i eguali, quante vnità contiene il numero maggiore della pro-
orzione di quella Conſonanza, ò Diſſonanza, della quale vo-
liamo far la proua, in oltre ſi deue porre vn Scanello, ò Pon-
cello mobile poco più alto d' vna coſta di coltello in luogo,
ne dalla parte deſtra, ò ſiniſtra vi reſtino tante di quelle parti di-
ſe, quante ne contiene il numero minore, come per eſempio,
quinta hà la ſua origine trà 3. e 2. diuidendo vna delle dette
rde in trè parti eguali, e collocando lo Scannello, ò Ponticel-
in luogo, che da vna parte dello ſtrumento glie ne reſta due,
li poi toccando le dette due parti con l' altra corda à voto,
aurà il ſuono della quinta perfetta.

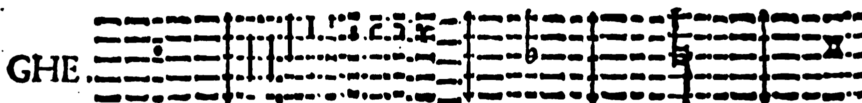
Volendo ancora prouare le radici delle Conſonanze, e Diſ-
anze replicate, ſi deue raddoppiare il numero maggiore, (co-
già s'è detto) per eſempio la quinta ſemplice hà la ſua for-
trà 3, e 2. (come habbiamo veduto) duplicando il 3. s' hau-
, e diuidendo la corda nel modo ſopradetto in ſei parti egua-
facendone reſtare dalla parte deſtra, ò ſiniſtra dello ſtrumē-
nte parti, quante denota il numero minore, che è il 2, s'hau-
ſuono della quinta duplicata, ò duodecima, toccando le dette
parti con l' altra corda à voto.

Di

Di tutte quelle coſe, che concorrono alla Compoſizione de i Canti. Capitolo Seſto.

ALla Compoſizione de i Canti concorrono li quì ſottop[oſ]ti ſegni.





Le Righe ſeruono per collocar in loro, e trà di loro le fig[u]re. Le Chiaui ſi pongono in diuerſi luoghi, ſecondo la diſp[o]ſizione delle voci, come altroue ſi vederà: ſi fanno per B qu[a]dro, per B molle, e per Dieſis, come vederemo nel Duode[ci]mo Capitolo; & oltre di ciò moſtrano in che luogo, ò poſizi[o]ne ſono poſte le figure, delle quali parleremo più à baſſo. [La] prima Chiaue ſi chiama *F fa vt*: la ſeconda *C ſol fa vt*; e la te[rza] *G ſol re vt*, come ſi vede.



Del

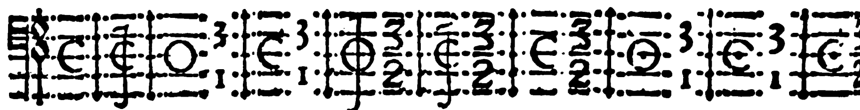
Del Tempo Musicale. Capitolo Settimo.

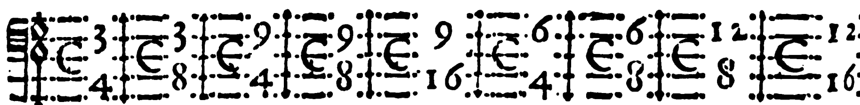
'L Tempo, cioè segno del Tempo, serue per dar indizio del valore delle figure, e dimostra sotto che battuta vadino isurate. Si diuide in perfetto, & imperfetto: Il circolo è gno del Tempo perfetto, & è atto à dar perfezione, & al- razione alle figure. Sotto di lui si constituisce il valore d' na semibreue per battuta, come eziandio in questo, segno del empo imperfetto, il quale (secondo alcuni) non può per- zionare, ne alterare, mentre non sia accompagnato d' vn pun- chiamato prolazione, che (come dice il Lusitano) aggiun- il valore d' vna minima alla semibreue, come anche in ques- altro.

Il circo lo, e semicircolo semplici vengono alle volte tra- rsati, per diminuire le figure la metà del loro primo va- e, co- me per esempio, doue andaua vna semibreue alla ttuta, per tal trauerso n'anderanno due; e quando il semicir- lo è riuoltato, come fece Morales nella Messa *Aue Ma-* , & il Palestina nella Messa *l'Homè Armè*, le figure tano diminute la metà del valore, che hauerebbero, se egno fosse posto alla diritta, e ciòratticai anch'io nella mia era terza al numero 27, e 28.

Oltre di ciò vsano i Prattici d'accompagnare li sudetti segni n alcuni numeri, per variare il valore delle figure, & i più vsa- ono li sotto posti.

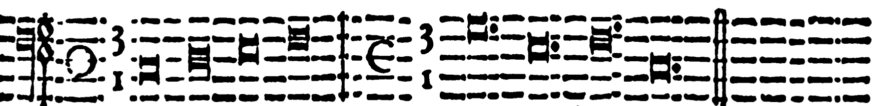
Segni del Tempo, e Proporzioni vsate da i moderni.



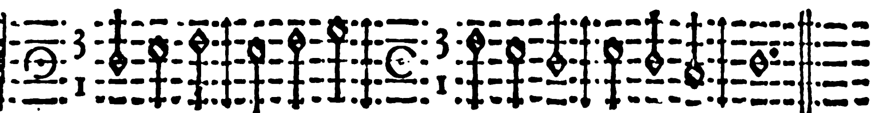


Il primo segno, per essere il più adoperato, viene chiamato tempo ordinario, ò alla semibreue, perche vi và il valore d'vna semibreue per battuta. Il secondo, perche vi và il valore d'vna breue per battuta, viene similmente chiamato tempo alla breue, sotto del quale si cantano tutte le figure per metà del loro primo valore, da i moderni viene però vsato come il primo, battendo solo alquanto più presto, per renderlo più facile alli Cantori nel pratticarlo. De gli altri poi che seguono, per maggiore breuità si dà questa regola generale, che il numero sotto posto denota quante figure andauano, ò s'intende, che andassero alla battuta, & il sopra posto, quante ne vadino per l'auenire, come nel decimo Capitolo si dimostrerà; si deue però notare, che sotto questi segni non può collocarsi il valore di tre semibreui per battuta (il che da alcuni non viene osseruato) perche la breue è la principal figura del tempo, e la semibreue della prolazione, come afferma Gio. Spataro nel suo Trattato di Musica Capitolo 33, e perciò quando si vuole constituire il valore di tre semibreui per battuta sotto questa proporzione $\frac{3}{1}$, si deue accompagnarla con il segno del tempo senza prolazione

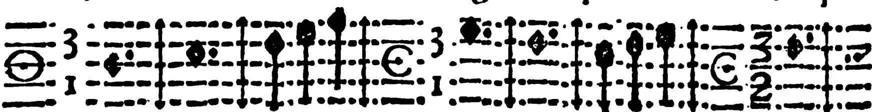
lazione, con il circolo per la perfezione, e con il semicirco-lo per l'imperfezione, in questo modo.



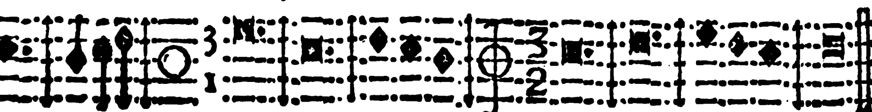
Sotto i segni poi con la prolazione deuesi constituire il valore di tre minime per battuta, come quì si vede; il che benissimo dichiara la proporzione; poi-



che sotto la prolazione senza numeri, si può anche cantare vna minima sola per battuta, come s'esplicarà à suo luogo; mà volendo, che la proporzione sotto la prolazione sia soggetta al tempo, e non alla prolazione, si deue segnare in questo modo, come fece il Palestina nell'accennata Messa, e volendo, che la semibreue non sia sotto posta alla perfezione sotto la prolazione, come anche la breue sotto à qualsiuoglia proporzione perfetta, si deuono oscurare tutte le figure in questa maniera, e quã-



Prolazione imperfetta.

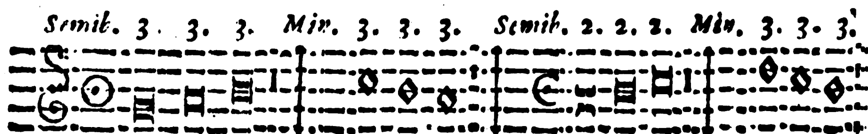


Tripla imperfetta. *Sesquialtera mag. imperfetta.*

do

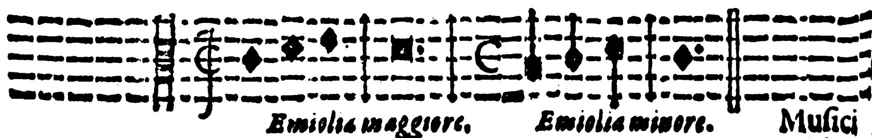
do la proporzione di qualsiuoglia sorte si vuol distruggere (o
il modo mostrato di sopra nel terzo Capitolo) si segna il te
po doppo di lei, come nell'vno, e l'altro modo fù pratticato
Palestina nella Messa *Virtute Magna*, e da me nella terza, e s
mia Opera.

Trà l'vno, e l'altro segno con la prolazione vi è qu
ta differenza, che il primo fà perfetta la breue in virtù
tempo perfetto, cioè la fà essere del valore di trè semibre
e fà eziandio perfetta la semibreue in virtù della prolazione, ci
la fà essere del valore di tre minime, mentre però non siano fa
imperfette da altri accidēti, come al suo luogo vederemo: nel secō
segno poi, per essere imperfetto, la breue non è in considerazio
mà solo la semibreue in virtù della prolazione, come si può co
prendere dall' esempio quì sotto posto, e dalla detta Messa d
Palestina.



In oltre vsano alle volte i Prattici moderni nelle loro Cantil
ne dodici Crome per battuta, collocandone trè contro vna semi
minima sotto il tempo alla semibreue, dandone indizio con vi
3. sopra, ò sotto à trè, à trè le sudette crome, come nell' vnde
cimo Capitolo si vederà.

Si trouano eziandio alcuni Canti in questa maniera, che da



Emiolia maggiore. *Emiolia minore.*

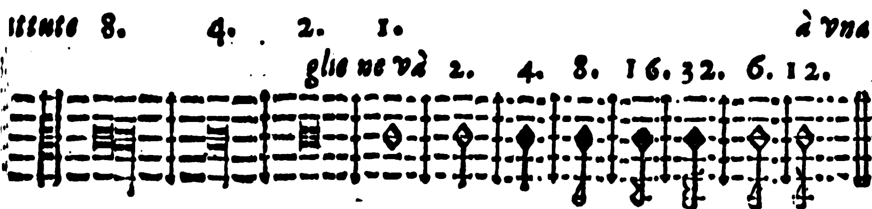
Musici

lusicì sono chiamati Emiolia, e vengono vsati sotto la battutà eguale.

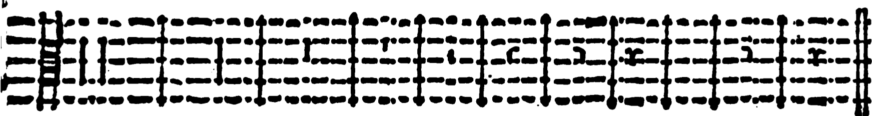
Per vltimo si deue auuertire, che l'introdurre le proporzioni i Canti, senza segno del tempo è (come dice Valerio Bona lle sue Regole di Musica) come mettere i Soldati in Campo nza Capitano.

Delle Figure Musicali, e loro Valore. Capitolo Ottauo.

E Figure musicali (dette ancora note) sono noue, cioè Massima, Lunga, Breue, Semibreue, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, e Biscroma da altri chiamata Quarcroma, ò Fusca: ciascheduna di loro hà il suo valore, e la sua usa, eccetuata la Biscroma in quanto alla pausa, per essere vecissima.



Mass. Lung. Bre. Sem. Min. Sem. Cro. Sem. Bis. Cro. Sem.

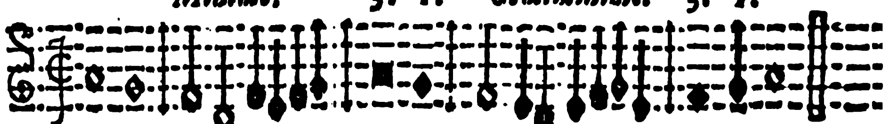


Pause, dette ancora figure mute.

Vsano i Musici d'oscurare la Breue, e Semibreue. La Breue curata sotto i segni del tempo imperfetto, resta diminuta la quarta

quarta parte del ſuo ordinario valore, e la Semibreue oſcurata per ſuo accompagnamento, la metà; ma quando viene oſcurata in principio di battuta, reſta diminuta anch'ella la quarta parte

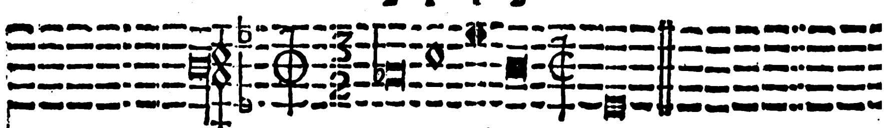
Minime. 3. 1. *Semiminime.* 3. 1.



Si trouano eziandio nelle Cantilene antiche alcune figure meze oſcurate, le quali perdono l'ottaua parte dell' ordinario valore.

L' oſcurità ſotto i ſegni di perfezione leua la perfezione à quelle figure, che ſarebbero perfette ſotto tali ſegni, e vieta l'alterazione, come da queſto eſempio, tolto dalla Meſſa *Quemadmodum* di Coſtanzo Porta, ſi può comprendere.

L' oſcurità cauſa l' imperſione. e vieta l' alterazione.



Eſt per Prophetas.

La Minima oſcurata ſotto i ſegni di perfezione non perde del ſuo valore; mà ſolo s' oſcura per compagnia della Semibreue.

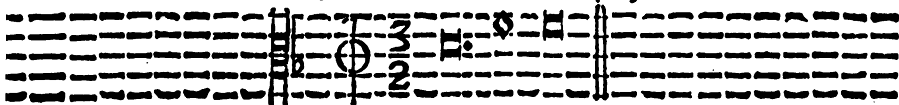
Vogliono alcuni, che tale oſcurità ſerua per moſtrare le figure ſincopate, il che è falſo, non trouandoſi nelle Compoſizioni di buoni Autori introdotta l' oſcurità, ſe non per le cauſe ſudette, come ſi può vedere nell'Opere di Morales, Coſtanzo Porta, Paleſtina, ed altri ſimili.

Del

Del Punto nella Musica, e suoi effetti. Capitolo Nono.

L Punto nelle composizioni fà diuersi effetti, cioè perfeziona, augumenta, diuide, & altera le figure, come dalli sotto posti empi tolti dalla sudetta Messa di Costanzo Porta, e dalla Mes- *Gaude Barbara* di Morales, si può vedere, come eziandio nel io Canone posto nell' Opera terza al numero 25. Allora il unto perfeziona, quando si troua appresso quella figura, che uò essere imperfetta nel segno di perfezione: augumenta, quan-

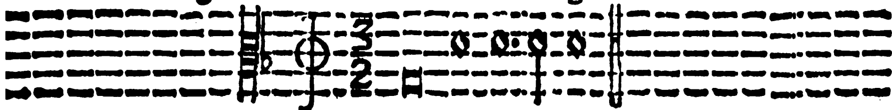
Di Costanzo Porta. Punto di perfezione.



Qui ex parte.

lo è posto appresso quella figura, che non può essere perfetta, anto nel segno di perfezione, quanto d'imperfezione, e la fà rescere la metà del suo primo valore: diuide, quando è colloca-

Di Costanzo Porta. Punto d'augumentazione.



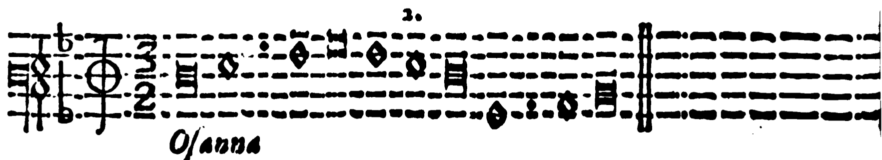
Et in spiritum

to frà due figure simili minori racchiuse frà due maggiori sue vi- cine nel segno di perfezione, & oltre il diuidere, fà diuenire im-

perfetta

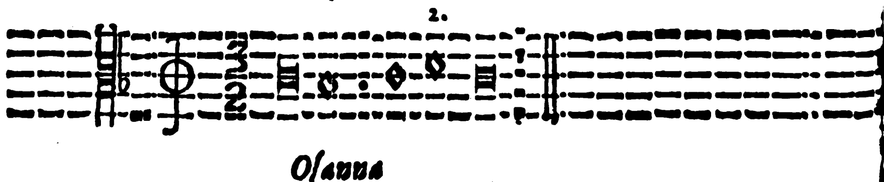
perfetta l'vna, e l'altra figura maggiore: altera, quando si m

Di Morales. Punto di diuisione.



ua auanti à due figure simili sotto il detto segno di perfezione, quali siano innanzi à vna maggiore, e fà raddoppiar il valore a seconda figura, che dopo lui segue.

Di Morales punto d' alterazione.

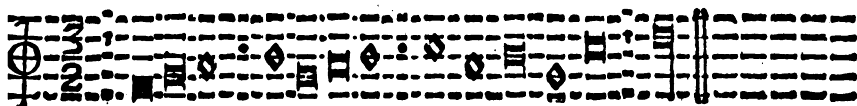


Le figure sottoposte alla perfezione sono quattro, Massima Lunga, Breue, e Semibreue: la Massima sotto il modo maggio perfetto: la Lunga sotto il modo minor perfetto: la Breue sott il tempo perfetto, e la Semibreue sotto la prolazione.

Le figure sottoposte all' augumentazione sono tutte quelle, ch nella Musica s'adoprano, purche siano collocate sotto i segni d' im perfezione.

Le figure sottoposte alla diuisione, & alterazione sono qua tro, Lunga, Breue, Semibreue, e Minima. La Lunga sotto modo maggior perfetto; la Breue sotto il modo minor perfett la Semibreue sotto il tempo perfetto, e la Minima sotto la prola zione.

Le figure ſogette all'imperfezione ſi fanno imperfette dal co-
e, dal punto, da figure minor di loro, e da pauſe ſimilmen-
minor di loro, che dopo d'eſſe immediatamente ſeguono,
ne quì l'eſempio chiaramente dimoſtra.



Tutte le Breui imperfette.

Non ſi tratta diffuſamente del modo, perche non è pratticato, bene fù da me vſato nel Canone *à due milla, e cinque cento anta due Voci diuiſe in ſei cento quaranta otto Chori*, come ſi nell' Opera terza, lo feci ſolo per capriccio: ſapendo beniſ- non poterſi pratticare il detto Canone, per mancanza di ſici, onde lo riduſſi al numero 22. in figure minori à otto vo- come ſi può vedere.

Delle Pauſe. Capitolo Decimo.

E pauſe ſeruono nella Muſica per ornarla di varie fughe, ſoggetti, & imitazioni, e (come dice Orazio Scaletta nel- a Scala di Muſica) per dar ripoſo à i Cantori. Hanno au- à di dar perfezione, & imperfezione alle figure, & eſſe non ſottopoſte ad alcun' accidente. Sotto il ſemicircolo ſem- ,  e trauerſato  vagliono tanto quanto le ſue figure.

La

La pausa di breue sotto la sesquialtera maggiore, tanto perfetta, quanto imperfetta, e sotto la tripla, sì perfetta, come imperfetta vale vna battuta: auuertendo però, che due pause di Semibreue non possono dimostrare il valore d'vna battuta, perche glie ne và trè, secondo che habbiamo altroue dimostrato.

La pausa di Semibreue sotto à qualsiuoglia altro segno di proporzione sempre vale vna battuta, eccetuato sotto la prolazione quando per auuentura vi si douesse collocare vna Minima sola per battuta, che in tal caso la sudetta pausa ne valeria trè: quella di Minima vna, &c. come chiaramente si può vedere nella Messa *l' Homè Armè* del Palestina. La pausa di Minima sotto à qualsiuoglia segno del tempo, e proporzione di battuta eguale, secondo l'vso moderno, sempre vale meza battuta: sotto alle proporzioni di trè Semibreui per battuta, vale la sesta parte di detta battuta: sotto la proporzione di trè Minime, e noue Semiminime per battuta, vale la terza parte di detta battuta.

La pausa di Semiminima chiamata sospiro, sotto il segno del tempo alla Semibreue, e sotto alla proporzione di dodici Crome per battuta vale la quarta parte di detta battuta: sotto la proporzione di trè Minime per battuta, vale la sesta parte di detta battuta: sotto la proporzione di trè Semiminime, e noue Crome per battuta vale la terza parte di detta battuta.

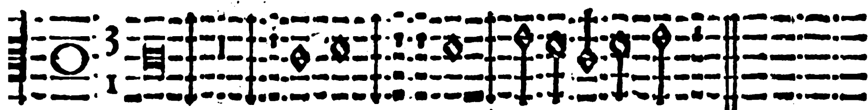
La pausa di Croma detta mezo sospiro, sotto la proporzione di dodici Semicrome per battuta vale la quarta parte di detta battuta: sotto la proporzione di noue Semicrome, e di trè Crome per battuta vale la terza parte di detta battura, e sotto à qualsiuoglia altro segno, e proporzione vale tanto quanto la sua figura

La pauſa di Semicroma ſotto à qualſiuoglia indizio del po vale tanto quanto la ſua figura.

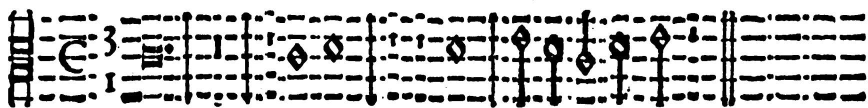
Eſempio di tutte le proporzioni moſtrate di ſopra nel ſettimo Capi-, e delle figure, e pauſe, che ſotto à ciaſchedun a di loro ſi deue con-ure.

tute vna. Vna. vna. vna. vna.

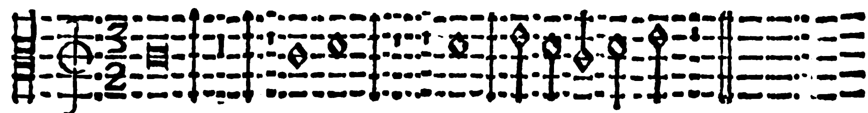
Tripla perfetta, nella quale vanno trè Semibreui per battuta, due in battere, & vna in leuare.



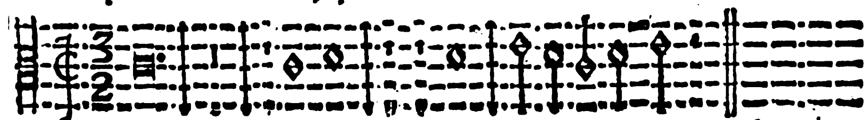
Tripla imperfetta, nella quale vanno trè Semibreui per battuta, due in battere, & vna in leuare.



Seſquialtera maggiore perfetta, nella quale vanno trè Semibreui per battuta nel modo ſopradetto.



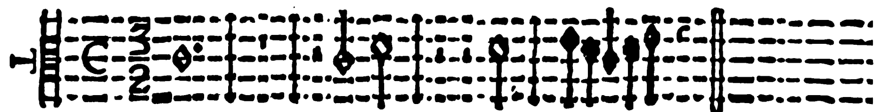
Seſquialtera maggiore imperfetta, nella quale vanno trè Semibreui per battuta nel ſopradetto modo.



Seſqui-

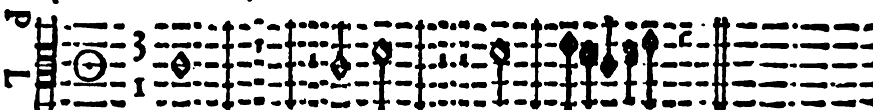
Battute *vna.* *vna.* *vna.* *vna.* *vna.*

Sesquialtera minore imperfetta, nella quale vanno trè Minime per battuta, due in battere, & vna in leuare.

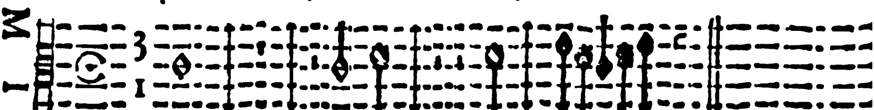


TRIPLA MINORE.

Prolazione maggiore perfetta, nella quale vanno trè Minime per battuta nel sudetto modo.

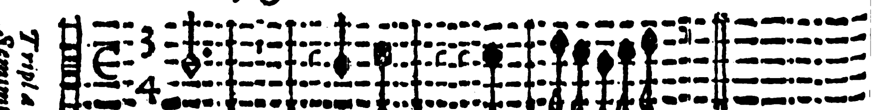


Prolazione minore perfetta, nella quale vanno similmente trè Minime per battuta, due in battere, & vna in leuare.



Sub sesquiterza, nellaquale vanno trè Semiminime per battuta, due in battere, & vna in leuare.

Tripla di Seminime



Sub-

Battute vna. vna. vna. vua vna.

Sub dupla sub superbiparzienteterza, nella quale vanno trè Crome per battuta, due in battere, & vna in leuare.

Tripla di

3/8

Dupla sesquiquarta, nella quale vanno noue Semiminime per battuta, sei in battere, e trè in leuare.

Nonupla di

9/4

Sesquiottaua, nella quale vanno noue Crome per battuta, sei in battere, e trè in leuare.

Nonupla

9/8

Sub supersettiparzientenona, nella quale vanno noue Semicrome per battuta, sei in battere, e trè in leuare.

Nonupla di

9/16

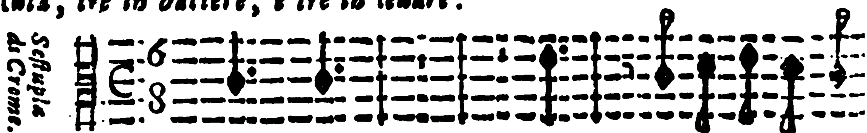
Superbipazienteguarta, nella quale vanno sei Semiminime per battuta, trè in battere, e trè in leuare.

Sessupla di

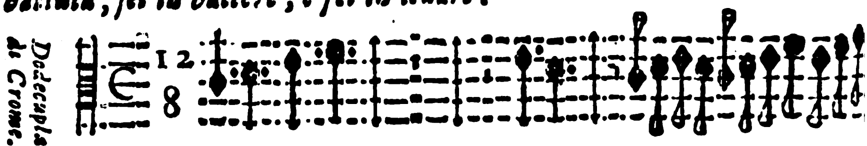
6/4

Battute *una.* *una.* *una.* *una.*

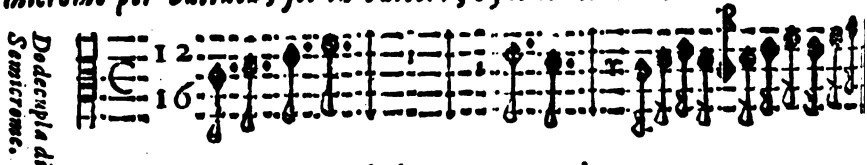
Sub superbiparziente sesta, nella quale vanno sei Crome, per b[...]tuta, trè in battere, e trè in leuare.



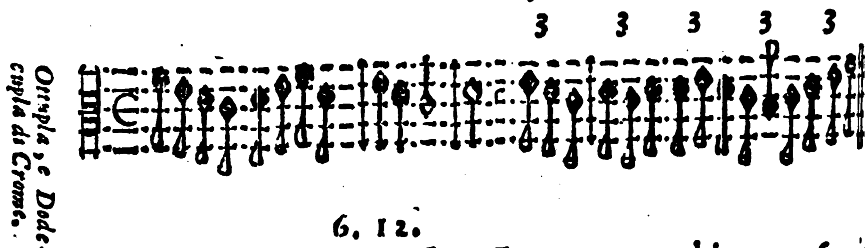
Superquadripartienteottaua, nella quale vanno dodici Crome p[...] battuta, sei in battere, e sei in leuare.



Sub superquadriparzienteduodecima, nella quale vanno dodici S[...]microme per battuta, sei in battere, e sei in leuare.



Altro modo di collocare dodici Crome per battuta.



6. 12.
Queste proporzioni 4. 8. si possono ancora chiamare *sesqui[...] altera*, perche da loro si può hauere la forma della quinta, e quel[...]
6. 12.
altre 8. 16. si possono eziandio chiamare *sesquiterza*, perche da[...] esse si può hauere l' origine della quarta.

I Musici

I Muſici vſano di chiamare ordinariamente le ſudette propor-
ioni nel modo deſcrittogli in margine, pigliando la denomina-
ione dal numero ſopra poſto.

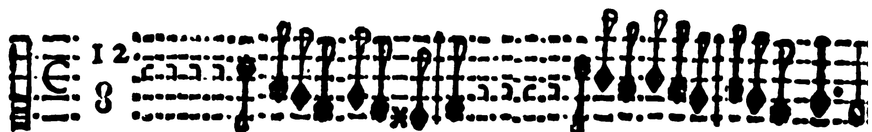
Si deue auuertire, che tutte le proporzioni di battuta eguale, ſi de-
ono conſtituire ſotto l'iſteſſa battuta eguale, e tutte le propor-
ioni di battuta ineguale ſi deuono anch'eſſe conſtituire ſotto la
nedeſima battuta ineguale, non variandoſi altro, che alle volte
moto in queſta maniera, cioè facendolo hora ordinario, hora
dagio, & hora preſto, ſecondo il voler del Compoſitore; per
che ſi poſſono far Compoſizioni, nelle quali le parti ſiano ſe-
nare diuerſamente, purche i ſegni poſſano eſſere gouernati facil-
nente da vna iſteſſa battuta, come in diuerſe Opere del Freſco-
aldi, e di molt'altri dotti Compoſitori ſi può vedere, & ezian-
io nella ſeſta mia Opera, e queſta regola non rieſce punto dif-
icile à chi bene hà cognizione di tutte le ſopra poſte proporzio-
i, e della battuta, della quale più auanti ſe ne ragionerà.

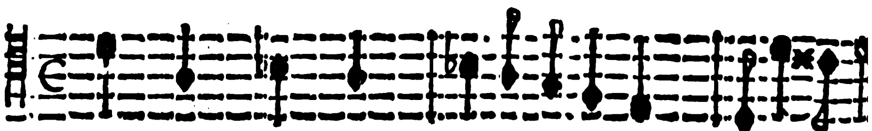
Le pauſe di Maſſima, e lunga ſotto le proporzioni di trè Se-
nibreui per battuta vagliono la metà del ſuo ordinario valore, e
otto à qualſiuoglia altra proporzione, come anche quella di Bre-
e, vagliono il ſudetto ordinario ſuo valore.

Alcuni tengono opinione, che ſi debba dimoſtrare con più
egni vna parte di battuta ſotto à diuerſe delle proporzioni di ſo-
ra poſte; nel che quanto s'ingannano ſi può conoſcere da ciò
he ſegue.

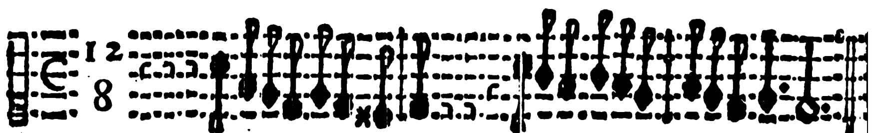
Dico adunque (ſecondo la ſcuola de buoni Prattici) che vna
attuta ſi dimoſtra con vn ſegno ſolo, meza con vn ſegno ſolo,
n quarto con vn ſegno ſolo, mezo quarto con vn ſegno ſolo,
cc. & in modo alcuno non ſi può con ragione dimoſtrare vna
ola delle dette parti con più ſegni, come hanno fatto al-
cuni

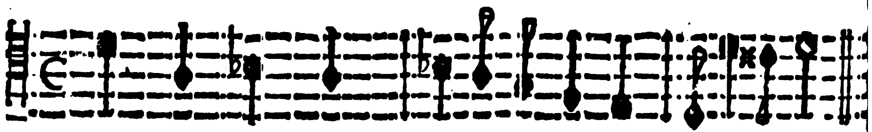
cuni, poiche quanto saranno i segni, tanto saranno le parti, eg-
li, ò ineguali, secondo i detti segni, & in oltre non si può
facilmente spartite all'improuiso, come quì si può comprend





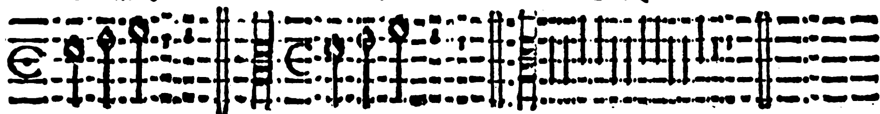
mà se si segnarà in quest'altra maniera starà meglio, è sarà p
practicabile.





E'ben però vero, che si come due pause di Semibreue sot
la Tripla, e sesquialtera maggiore, e due pause di Minima sot
la sesquialtera minore, e sotto la Prolazione, non possono dimos
trare vna battuta, perche gliene và trè, così anche due pause d
Croma sotto la sudetta proporzione di dodici Crome per battut
non possono dimostrare vn quarto di detta battuta, perche glien
và similmente trè, e questa ragione s'intende ancora in alcune al
tre delle sopradette proporzioni, proporzionatamente applicat
secondo la qualità della battuta, come nella sesta mia Opera

ò chiaramente vedere. Auuerta il Compositore di non far le
uſe ſincopate, come quì ſotto nel primo modo ſi vede, poi-
e appoitarebbero difficoltà nel pratticarle; mà in tal caſo ſi de-
no ſegnáre, come nel ſecondo ſi dimoſtra: il che s'intende
iamdio dell'altre, e douendo ſegnare più, e più ſeguite, le ſe-
ıarà, come nel terzo appare ſino à quel numero, che gli occorrerà.



el B molle b, B quadro ♮, Dieſis Cromatico, ✱ Dieſis Enarmonico, x e d'altre coſe appartenenti alla Compoſizione.

Capitolo Vndecimo.

DIce Nicola Vicentino nella ſua Prattica Muſicale libro primo Capitolo Terzo, che il B molle b fù poſto in vſo da iuido Aretino per formare la quarta, e quinta perfetta da F fa : à B mi acuto, e graue, come qui ſi vede, collocò il detto B. molle nella corda B per imoſtrare, che vi ſi doueſſe dir fa abbaſſando ı voce vn ſemituono, & acciò che ſi conoſceſſe quando nella ſuetta corda B vi ſi doueua dir mi, e ritornar la voce nel ſuo pro- rio luogo naturale dopo il detto B molle, vi collocò queſt'altro :gno ♮ chiamandolo B quadro.

Altri poi hanno ritrouato queſto ſegno ✱ per diuidere il tuo- ıo alzando la voce vn ſemituono nella corda, oue ſi ritroua col- ocato, e queſt'altro x è ſtato poſto in vſo per diuidere il ſemituono alzando la voce due Commi nelle corde doue ſi ritroua ɔoſto: il primo ſegno ✱ vien chiamato Dieſis *Cromatico*, perche

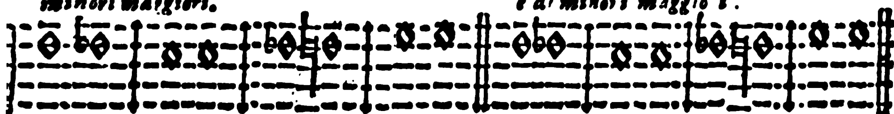
ſerue

serue alla dimostrazione del Genere similmente Cromatico il secondo x vien chiamato Diesis Enarmonico, perche serue rimente alla dimostrazione del Genere Enarmonico, come vltimo Capitolo di questa prima parte vedremo.

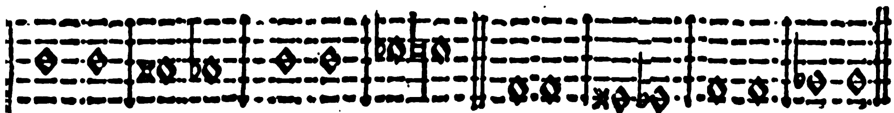
Il proprio luogo del B molle sono le corde doue naturalm te entra il mi per mutare il mi in fa, cioè nelle corde B mi la mi, & A la mi re: il proprio luogo del B quadro sono l'ist corde B mi, E la mi, & A la mi re per mutare il fa in mi, all quando vi è prima il B molle: il proprio luogo del Diesis Cr matico sono le corde, doue naturalmente entra il fa per mut il fa naturale in mi, cioè nelle corde C fa vt, & F fa vt: il pı prio luogo del Diesis Enarmonico sono le corde B mi, & E mi per diuidere il semituono: il B molle opera al contrario del quadro, e del Diesis Cromatico, come quì sotto si vederà: tr B quadro, & il detto Diesis vi è questa differenza, che il B q dro non hà luogo nelle corde C fa vt, & F fa vt, & il pred to Diesis nelle corde B mi, & E la mi, se prima non vi è il molle, che se bene è luogo più proprio del B quadro; tutta v ta però è stato posto in vso di leuarui anche il detto B molle c l'accennato Diesis, e quest' vso non apporta alcuna difficoltà Cantore, poiche tanto alza la voce vn semituono essendoui il quadro, quanto essendoui il detto Diesis.

Il B molle, B quadro, e Diesis Cromatico seruono nella Mu sica per accidente, cambiando alcuna consonanza di maggiore i minore, o di minore in maggiore nel modo seguente, e per tral portare alle volte le Cantilene fuori delle sue corde per comodità de' Cantori, come nella seconda parte vederemo.

Terze cambiate di maggiori minori, e di minori maggiori. *Seste cambiate di maggiori minori, e di minori maggiori.*

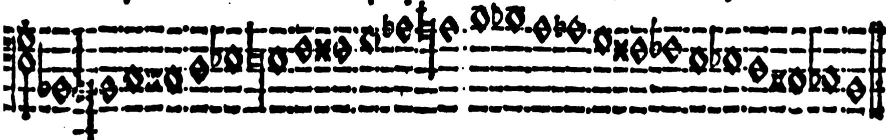


3 3 3 3 3 3 3 3 6 6 6 6 6 6 6 6
ma. mi. mi. ma. mi. ma. ma. mi. ma. mi. mi. ma. mi. ma. ma mi.



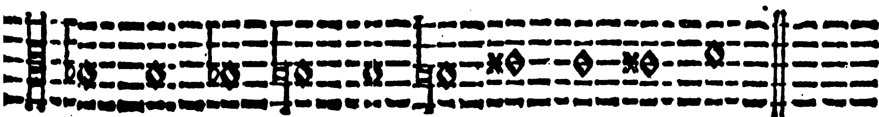
Il B quadro, & il Diesis deuono procedere dal graue all'acuto, e il B molle dall' acuto al graue; mà quando il Canto sarà per B molle, ò per Diesis, si può ascendere, e descendere, che tutto è buono.

Proprio procedere del ♮ quadro, b molle, e ✱ Diesis.

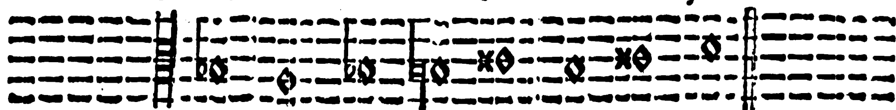


Quando si pongono più figure seguenti in vna istessa corda, e la prima è segnata con vno de i sudetti segni, s'intendono segnate ancora l' altre, che però è superfluo (secondo il Picerli) il segnarle in questo modo;

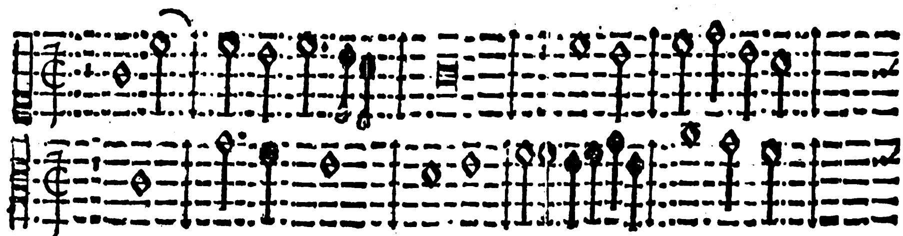
Il secondo b, molle, e bquadro ♮, e Diesis ✱ sono superflui.

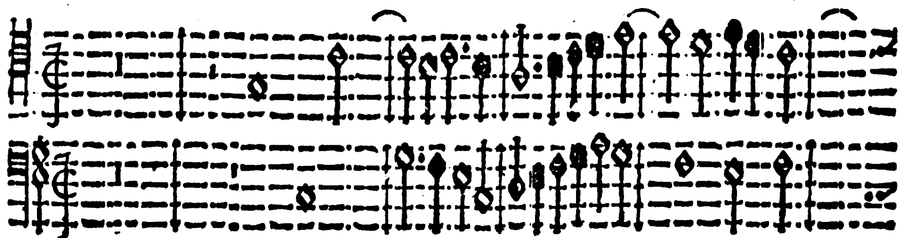


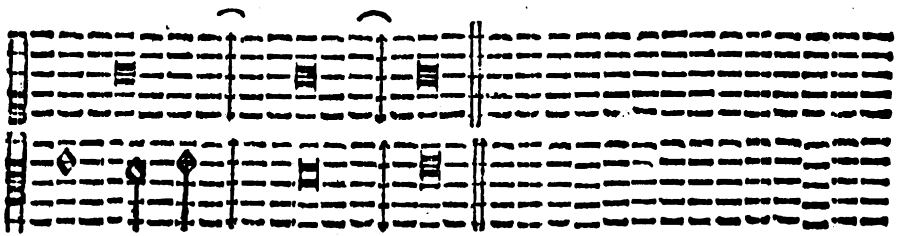
mà se le figure procederanno in questa maniera, starà bene.

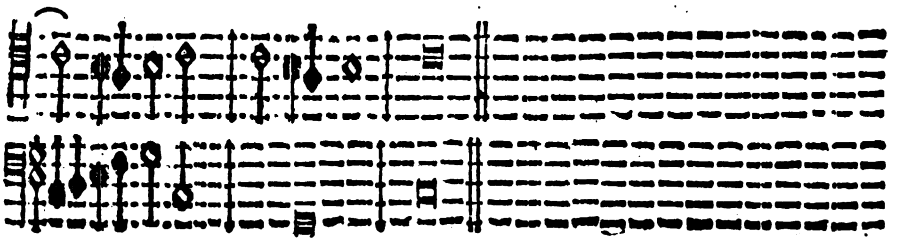


Si deue notare, che si può eziandio fare Cõposizioni perfette, senza l'interuento d'alcuno dei sopradetti segni, come quì si dimostra.









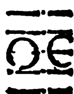
Dal che si può comprendere, che il B quadro non è altrimente segno naturale, come alcuni asserisscono; mà è accidentale, e che per altro non è stato posto in vso, se non per distruggere, ò leuare il B molle, e se questo non si fosse vsato, quello non si saria ritrouato: che se bene il B quadro corre frà le Cantilene naturali non è però il sopra descritto, il quale non per altro vien detto B quadro, se non perche è di forma quadra, e viene ancora chiamato B duro, perche rende la Composizione dura, & aspra all' vdito, à differenza del B molle, il quale vien detto B tondo, perche è di forma tonda, e molle, perche rende la Cantilena molle, mesta, e languida; mà quello, che corre frà le Composizioni naturali non è altro, che vn modo di dire ritrouato da Musici per constituire vn nome proprio à ciascheduna delle trè posizioni d' vt re mi fa sol la, sotto le trè Chiaui dimostrate di sopra nel Sesto Capitolo, come più auanti nella diuisione della Mano musicale vederemo. Circa il detto B quadro vi sono alcune altre opinioni moderne, le quali tralascio, perche poco, ò nulla sono di giouamento al Compositore, il quale deue imitare i buoni, e non i cattiui, poiche se farà qualsiuoglia cosa non practicata dalla buona scuola de Prattici, e che da qualche intelligente glie ne sia richiesta la ragione, poco gli giouerà il non sapere altro, che l' addurre per autorità quelli i quali fabricano le loro Composizioni alla Cieca. Vi sono alcuni altri segni chiamati Ripresa .5. Ritornello, Corona, Moltra, Pause finali, e simili, li quali, per essere di poca considerazione, e che dal Maestro possono darsi ad intendere allo Scolaro in poche parole, tralascio spiegarli, e me ne passo ad altre cose maggiori.

Come

Come siano state ritrouate tutte quelle cose, che concorrono alla Compositione de i Canti. *Capitolo Duodecimo.*

GLi antichi (al parere di Gracioso Vberti nel suo Contrasto Musico parte prima) vsaua i punti in vece delle lettere, ch'al Presente s'adoprano, quali furono poste in vso con le sillabe da Guido Aretino, Monaco della Religione di S. Benedetto, l'Anno del nostro Redentore 1024, come dice il Vicentino nella sua Prattica Musicale libro primo Capitolo terzo, le lettere sono queste G. A. B. C. D. E. F. la prima delle quali chiamò *Gamma* alla greca, volendo conseruare la memoria de i primi inuentori della Musica, che furono i Greci, e l'altre, secondo l'vso de i Latini: le sillabe sono *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, quali cauò dal principio de versi, che si leggono nell' Inno vespertino di S. Gio. Battista, come quì si può comprendere.

1.	Vt.	*VT queant laxis*	4.	FA.	*FAmuli tuorum*
2.	RE.	*REsonare fibris*	5.	SOL.	*Solue polluti*
3.	MI.	*MIra gestorum*	6.	LA.	*LAbij reatum, &c.*

Le lettere, e sillabe replicò più volte, accioche tanto il graue, quanto l'acuto, e sopracuto si potessero modulare: inoltre à dette lettere, e sillabe aggiunte alcune figure quadre chiamate note, di cui al presense si seruono gli Ecclesiastici, le quali furono mutate nalla forma, che nel sesto, & ottauo Capitolo habbiamo veduto da Giouanni de Muri Francese l' Anno 1353, il quale trouò ancora i segni del tempo  come afferma il Vicentino

nel

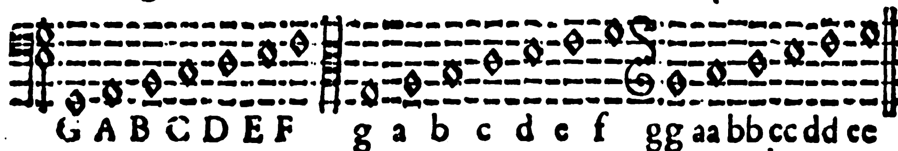
nel quarto Capitolo della sua Prattica Musicale. Chi poi v'aggiungesse il punto, chi ritrouasse le pause, e le diuersi sorti di tempi, con molt' altre cose, è del tutto incerto, per la moltitudine de Teorici, e Prattici, che di Musiea hanno scritto, e composto. Mà per ritornare à quanto diceuamo, dopo, che l' Aretino hebbe ritrouate le sudette cose, le dispose per ordine sopra la Mano sinistra, accioche ogni Scolaro di Musica potesse con maggior facilità apprenderle, senza consumarui le diecine d' Anni, come al suo tempo costumauano nell' imparare solamente il Canto fermo, se crediamo alla diffesa della Musica moderna d'incerto.

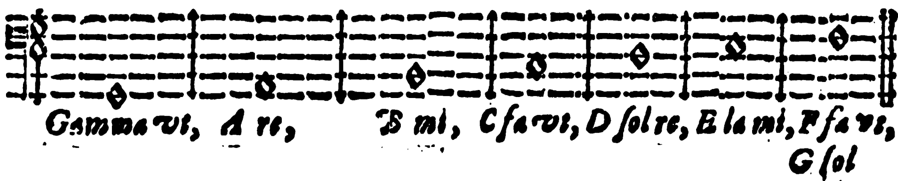
Nella detta Mano vi sono trè ordini, Graue, Acuto, e Sopracuto, e trè proprietà, ò natura di cantare, per B quadro, per B molle, e per natura: le prime lettere dimostrano l' ordine graue: le duplicata l' ordine acuto, e le triplicate l' ordine sopracuto.

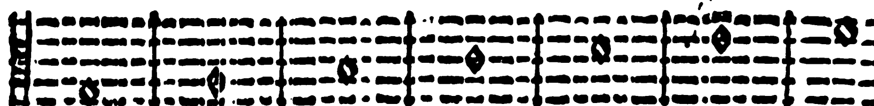
La Chiaue di F fa vt dimostra la natura di B molle: la Chiaue di C sol fa vt la natura naturale, e la Chiaue di G sol re vt la natura di B quadro, come qui più à pieno si può comprendere.

Diuisione, e dichiarazione di ciò, che nella detta Mano si contiene.

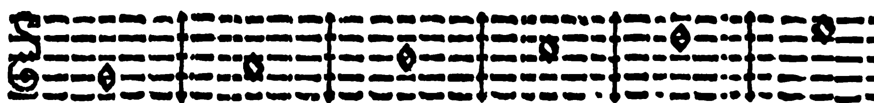
Ordine graue, Acuto, e Sopracuto.







Gsolre Vt, Ala mi re, B fa B mi, C sol fa vt, D la sol re, E la mi, F f…



Gsolre vt, Ala mi re, B fa ♮ mi, C sol fa vt, D la sol re, E la m…

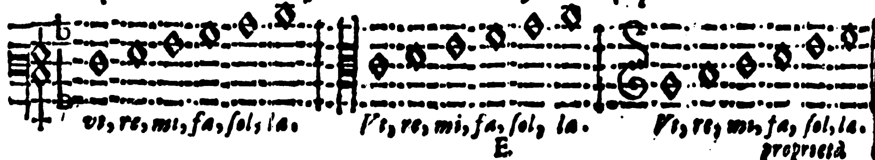
Nota, che quelle lettere, che sono accompagnate d'vna s… sillaba, non partecipano, se non d'vna proprietà, ò natura … Canto: quelle, che sono accompagnate di due, partecipano sim… mente di due proprietà; e quelle, che sono accompagnate di t… sillabe, parimente partecipano di tutte trè le proprietà, ò nat… re sudette.

Dichiarazione delle predette lettere, e sillabe.

G sol	per N.	A la	per N.	B fa	per b.	C sol	per b.
re	per b.	mi	per b.	♮ mi	per ♮	fa	per ♮
vt	per ♮	re	per ♮			vt	per N.

D la	per b.	E la	per ♮	F fa	per N.
sol	per ♮	mi	per N.	vt	per b.
re	per N.				

Proprietà di b molle, di Natura, e di ♮ quadro.



proprietà

roprietà di ♮ quadro Graue, Acuto, e Sopracuto.

vt yt vt

Proprietà di b molle, Graue, & Acuto.

vt vt

Proprietà di natura Graue, & Acuta.

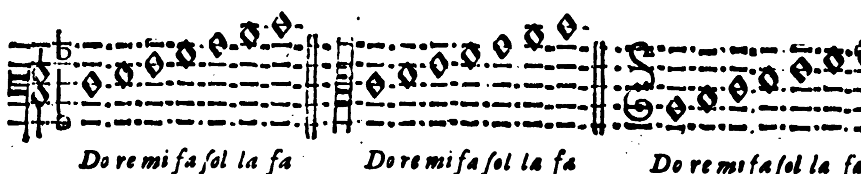
vt vt

Deue il diligente Scolaro, se desidera far qualche profitto, imparare bene à memoria le sopra accennate lettere, e sillabe, e fa-le leggere nell' ascendere, cioè *G sol re vt, A la mi re, B fa* ♮ , *C sol fa vt, D la sol re, E la mi, F fa vt*, e nel descendere cioè *la mi, D la sol re, C sol fa vt, B fa* ♮ *mi, A la mire, e G sol re*: In oltre imparare le mutazioni per B quadro, e per b molle: elle per B quadro si fanno in *A la mi re, in D la sol re, & in E mi: in E la mi* per descēdere, *in D la sol re*, per ascēdere, *& in A la mi* per ascendere, e descendere. Quelle per b molle si fanno *in la sol re, in G sol re vt, & in A la mi re: in A la mi re*, per de-scendere
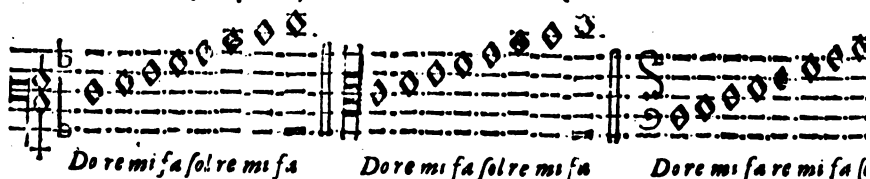
ſcendere *in G ſol re vt*, per aſcendere, & *in D la ſol re*, per a
dere, e deſcendere: per aſcendere ſi dice *re* nel luogo della m
zione, e per deſcendere ſi dice *la*, tanto per B quadro, qu
per b molle. S' auuerta, che in vece della ſillaba *Vt* i mo
ni ſi ſeruono di queſta *Do*, per eſſere più riſuonante.

La mutazione per aſcendere, ſi fà, quando ſopra del *la* v' è
d' vna figura, e per deſcendere, ſi fà quando ſotto del *Do* ve
vna, ò più d' vna.

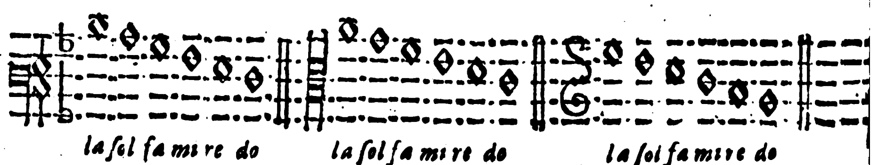
Eſempio aſcendente, ſenza mutazione.



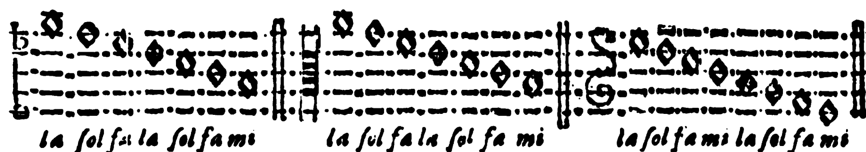
Eſempio aſcendente, con mutazione.



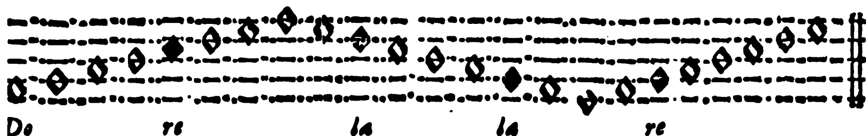
Eſempio deſcendente, ſenza mutazione.



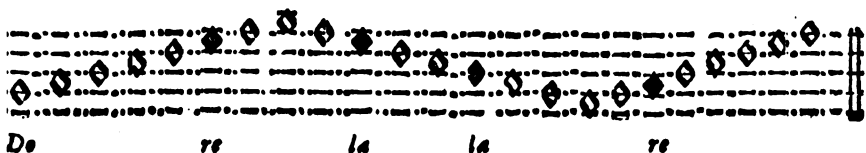
Esempio descendente, con mutazione.



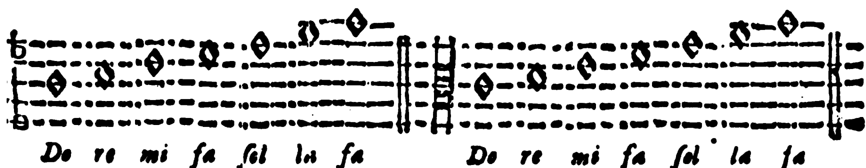
mpio ascendente, e descendente con tutte le mutazioni per B quadro.



empio ascendente, e descendente con tutte le mutazioni per b molle.

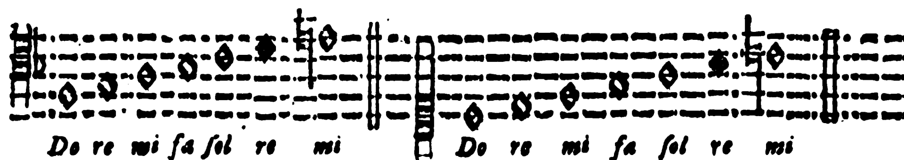


Qui è d'auuertire, che alla nota dell'vltima posizione, ò cor- di queste deduzioni, vi s'intende naturalmente il b molle per



dolcire l'asprezza del tritono, come in molte Cantilene di buo- Autori si può vedere, e quando per auuentura vi si troua col- locato
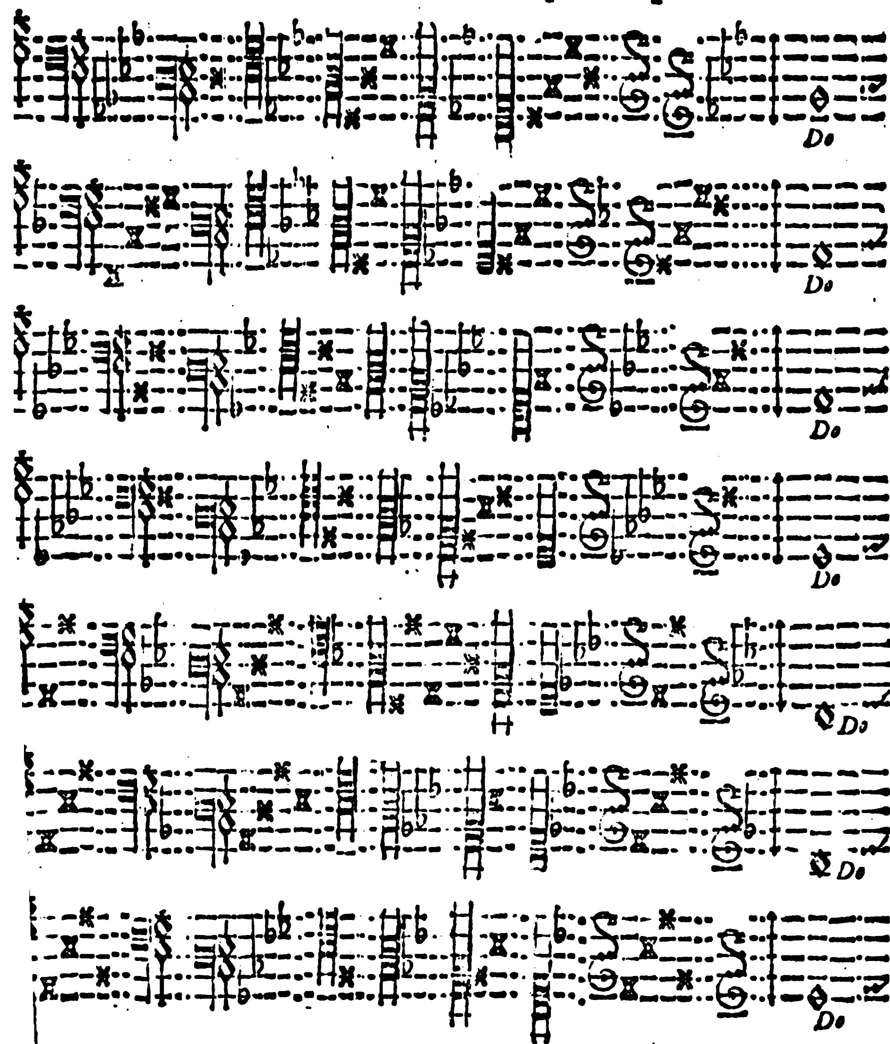
locato appresso il ♮ quadro, si deue fare la mutazione nel *la* dicendo *re mi* in vece di *la fa*, poiche la sillaba *fa* s'appartiene so



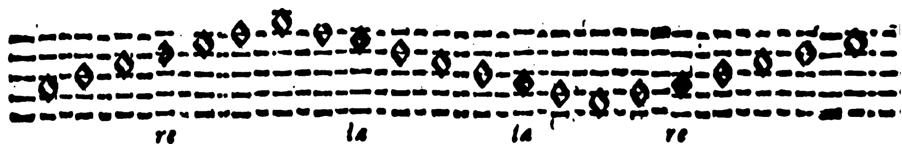
lo naturalmente à queste due corde C, & F: accidentalmente poi può appartenersi à qual si voglia altra, come dall' Esempio qui sotto posto si può vedere, il che non viene però osseruato in tutto, e per tutto per la difficoltà ch' apportarebbe, volendo leggere regolatamente ogni sorte di Cantilene Cromatiche.

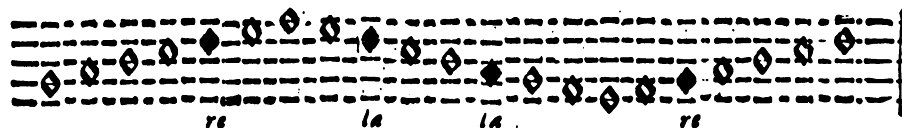
Non hò dimostrato in figura la sopra accennata Mano, sì per ritrouarsi quasi in tutti i Trattati di Canto fermo, e figurato, come per essere à nostri giorni di poco giouamento il dire *Gamma vt*, *A re*, *B mi*, &c. nelle gionture delle dita; però è necessario ch' ogni Scolaro impari ciò, che in essa si contiene, poiche imparando il Canto, senza la di lei cognizione, cantarebbe per prattica, e non per ragione, come dice il Brunelli nelle *sue* Regole di Musica Capitolo primo; & oltre di ciò i professori delle scienze sono obligati à dar conto di quelle, come afferma il Caualiere Ercole Bottrigari nel suo Dialogo de Concerti.

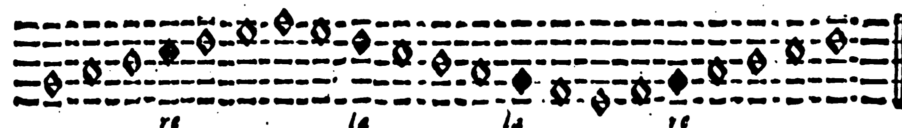
Essempio generale per leggere regolatamente
dro, quanto per B molle, e

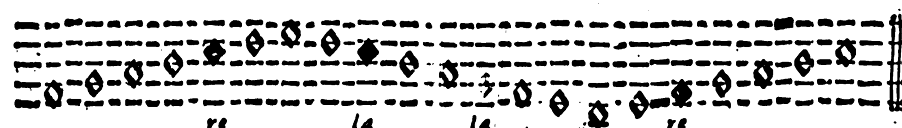


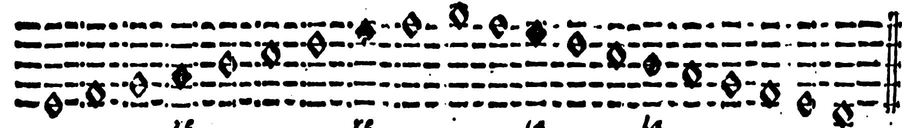
qual ſi voglia ſorte di Canto, tanto per ♮ quā-
✻ Dieſis per tutte le Chiaui.

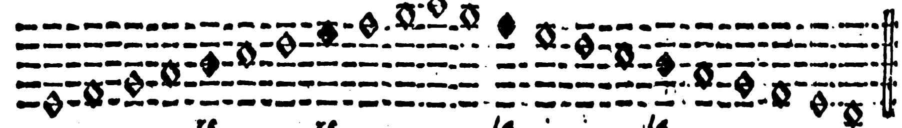


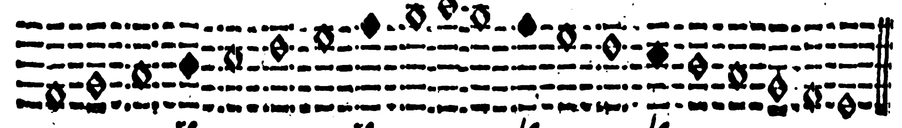












Della Battuta Musicale. *Capitolo Decimoterzo.*

LA Battuta Musicale da alcuni chiamata *tatto* altro non è, che vn abbassare, & vn leuare di mano, conforme dice Agostino Pisa nel suo Trattato di questa Capitolo quarto, & è stata ritrouata per la diuersità delle figure, che si cantano, poiche sarebbe difficile alli Cantori, e Sonatori, il pratticarle ordinatamente, come dichiara Stefano Vanco nel suo Recanetto, e Gio. Battista Rossi nel suo Organo de Cantori.

Adunque la Battuta serue per misura delle figure, & ordinariamente viene vsata in due maniere, cioè eguale, & ineguale: l' eguale si diuide in due parti eguali, vna in caduta, e l'altra in leuata, e gouerna i Canti composti sotto à questi segni, e sotto à quelle proportioni, nelle quali il numero sopra posto è pari, come quì 6/4. 12/8.

La Battuta ineguale è composta di due parti ineguali, vna in caduta di doppio tempo dell' altra in leuata, e regola le Composizioni fatte sotto à questi segni, quãdo però tutte le parti sono segnate con l' istessa prolazione, come fece il Palestina nel suo primo libro delle Messe in diuersi luoghi, poiche se vna, ò due di loro fossero segnate come sopra, e l' altre hauessero altri segni, quelle due restano soggette alla battuta dell' altre, & in tal caso canteranno il valore d' vna Minima sola per battuta, mentre che non siano accompagnate dal numero 3 e 2, come si può vedere nella Messa l' *Homè Armè* del Pa-

lestina, il che practicai ancor io in alcuni Canoni già accennati.

Non solo la Battuta ineguale viene esercitata sotto il segno di prolazione; mà eziandio in quelle proporzioni, nelle quali il numero sopra posto è dispari, come queste $\frac{3}{1}$. $\frac{9}{4}$.

Delle Legature antiche, e moderne. *Capitolo Decimoquarto.*

TRouansi nelle Composizioni antiche quattro figure, Massima, Lunga, Breue, e Semibreue legate in diuerse maniere, come più à basso vedremo. La Lunga, Breue, e Semibreue variano la loro forma, e valore; mà la Massima (secondo alcuni) per essere trà l'altre figure la maggiore, sia posta in qualsiuoglia luogo, mai non muta forma, ne valore: alcun'altri dicono, che la figura detta obliqua è l'istessa Massima, & altri, che la sopraccennata figura obliqua è stata ritrouata in luogo della breue, poiche la Semibreue cambia la sua forma nell'istessa breue: mà sia come si voglia à noi basta solo sapere il di loro valore, per poter pratticare qualunque Cantilena Musicale.

Quì sarebbe luogo di descriuere le diuerse posizioni, e valore di ciascheduna figura legata; mà il farlo seruirebbe più tosto di confusione allo Scolaro, che d'indizio di cognizione, poiche le legature antiche sono quasi infinite, e perciò solo porrò quì sotto l'esempio d'alcune principali, potendosi poi con l'intelligenza di queste giungere alla perfetta cognizione di qualsiuoglia altra; e prima si deue auuertire, che il numero sopra posto à ciascheduna figura denota, che questa è del valore di tante Semibreui, quante vnità contiene il detto numero: che la figura obliqua, sia Lunga, ò breue quanto si voglia, sempre abbraccia due corde,

ba nel principio, e l' altra nel fine, e che le figure legate sono ggette à tutti gli accidenti, quanto le sciolte.

Esempio delle Legature antiche.

mibreui.

8 2 2 2 8 4 4 2 3 4 2 4 4 2 4 2 4 4 4 2 2 4

1 1 1 1 1 1 2 2 1 1 2 4 2 2 4 4 2 2 2 2 2 4 4 2 2 4 2 2 4

1 1 2 2 4 2 2 2 2 1 1 2 2 2 2 4 2 4 2 2 2 4 2 2 4

Figure oblique.

Delle sopradette legature i Compositori Moderni vsano solo ueste: in oltre costumano legare qualsiuoglia figura in uesta maniera.

Esempio delle Legature moderne.

Sem per sem per cantē mus cante mus Alle lu ia Alleluia.

Le

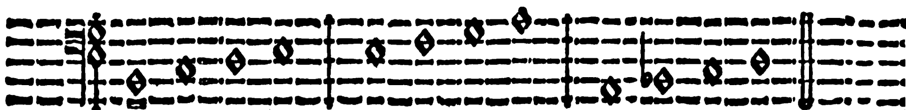
Le predette legature ſeruono nelle Compoſizioni per imitar il Canto fermo, e per eſprimere diuerſi affetti.

De i Generi della Muſica. Capitolo Decimoquinto.

I Generi della Muſica ſono trè, Diatonico, Cromatico, & Enarmonico.

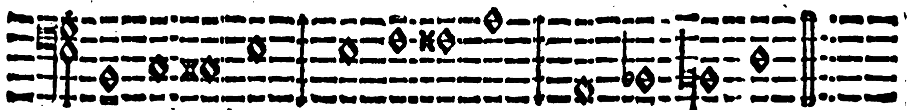
Il genere Diatonico è quello, che procede per vn Semituono, e due tuoni, e ſi chiama tale, perche frequentáſi in queſto genere li tuoni, come qui ſi vede.

Eſempio del genere Diatonico.



Il genere Cromatico è quello, che procede per due Semituoni, & vna terza minore incompoſta, cioè non tramezata da altri ſuoni, e ſi dice Cromatico quaſi *colorato*, per eſsere variato dal Diatonico di colore, ò compoſizione, come qui ſi può comprendere.

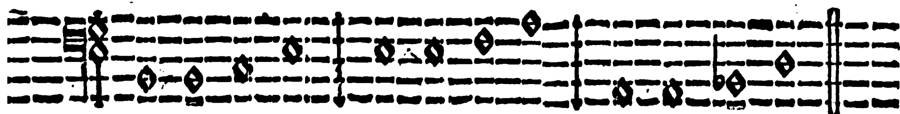
Eſemplo del genere Cromatico.



Il genere Enarmonico è quello, che procede per due Dieſis, & vna

vna terza maggiore incomposta. Si chiama Enarmonico quasi *ottimamente congiunto*, per essere atto ad esprimere ogni temperamento di voce, come l'esempio dimostra.

Esempio del genere Enarmonico.



Il genere vsato da i moderni è misto delli primi due, e di quest' vltimo pigliano alle volte solamente qualche particella, come fece Domenico Mazzochi nel Madrigale, che comincia *piano piano*; poiche semplice (come eziandio il Cromatico) à più voci (conforme vogliono alcuni) è impossibile poterlo vsare in maniera, che s'habbia l' armonia perfetta, e con quelli accompagnamenti, che ricerca ogni buona composizione.

Chi desidera intendere altre particolarità circa i detti generi, legga il Vicentino, il Kirchero, & il Zarlino, appresso de quali trouerà più esatta dichiarazione, che à noi basta solo d' hauerli accennati per fine di questa PRIMA PARTE.

MVSICO

MVSICO PRATTICO
PARTE SECONDA,
Nella quale breuemente ſi ragiona di ciò, ch' all' Arte del Contrapunto ſi ricerca.

OPERA

DI GIO. MARIA BONONCINI MODANESE

Del Concerto de gli Strumenti

DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODANA,

Et Accademico Filarmonico di Bologna.



Quello che ſia Contrapunto, ſua diuiſione, e de gli Elementi, che lo compongono. *Capitolo Primo.*

IL Contrapunto è vna artificioſa diſpoſizione di conſonanze, e diſſonanze inſieme: ſi diuide in due ſpecie, cioè in ſemplice, ouero nota contro nota, e compoſto, ouero diminuto, figurato, e florido: il ſemplice è teſſuto di figure eguali poſte tutte l' vna contro l' altra in conſonanza, & il compoſto di qualſiuoglia figura, tanto in conſonanza, quanto in diſſonanza.

Gli Elementi del Contrapunto ſono di due ſorti, cioè conſonanti, e diſſonanti: i conſonanti ſono l' *Vniſono*, la *Terza* (e ſecondo i Teorici) la *Quarta*, la *Quinta*, la *Seſta*, e l' *Ottaua*: i diſ-

ſonanti

onanti sono la *seconda* (& al voler de Prattici) la *Quarta*, e la *Settima*: i consonanti si diuidono in perfetti, & imperfetti: i perfetti sono l' *Vnisono*, la *Quinta*, e l' *Ottaua*: gl' imperfetti sono a *Terza*, e la *Sesta*.

I predetti Elementi possono essere semplici, duplicati, triplicati, &c. i semplici sono gli accennati, à i quali s' aggiungereno il 7 hauremo li duplicati, triplicati, &c. potendosi procedere in infinito, e rotisi, che li duplicati, triplicati, &c. sono dell' istessa natura de i semplici.

Elementi consonanti.

Semplici.	1	3	5	6	8
Duplicati.		10	12	13	15
Triplicati.		17	19	20	22

Elementi dissonanti.

Semplici.	2	4	7
Duplicati.	9	11	14
Triplicati.	16	18	21

Elementi consonanti perfetti.

Semplici.	1	5	8
Duplicati.		12	15
Triplicati.		19	22

Elementi consonanti imperfetti.

Semplici.	3	6
Duplicati.	10	13
Triplicati.	17	20

Non s' è posto l' *Vnisono* duplicato, triplicato, &c. perche non

è pro-

è propriamente consonanza, ne dissonanza; (si come l' vnità non è numero, mà principio di numero; & il punto non è linea, mà principio di linea) benche sia principio, & origine di qualsiuoglia consonanza, e dissonanza, come altroue s' è detto, e non per altro s' è posto nel numero delle consonanze perfette, se non per la somiglianza, che tiene con l' *Ottaua*, essendo che questa, e quello risuonano all' vdito quasi ad vn istesso modo per la loro vicinità radicale; ma però non si può dire, che l' *Ottaua* sia propriamente replica dell' *Vnisono*, come vogliono alcuni, perche questo hà la sua origine, ò forma dalla proporzione d' egualità trà 1, & 1, ouero trà 2, e 2, e quella dalla proporzione d' inegualità trà 2, & 1, come s' è dimostrato nel quarto Capitolo della prima parte.

Habbiamo ancora posta la *Quarta* frà le dissonanze per seguir l' vso de i buoni Prattici moderni, che non l' hanno mai vsata (fuor che per accordo) se non in legatura con la sua resoluzione, e se bene nel Capitolo quarto della prima parte si vede collocata nell' ordine delle consonanze, questo auuiene per hauer colà parlato con i Teorici, che in quanto alla prattica si deue regolare, come l' altre dissonanze.

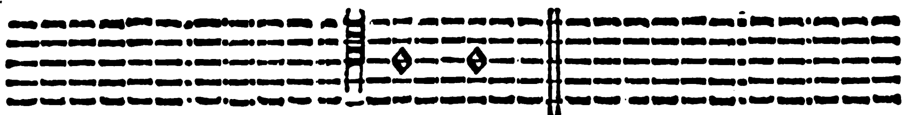
Chi brama di sapere la diuersità de i pareri intorno alla *Quarta* legga Boezio Seuerino, Prosdocimo de Beldemando Padouano, Franchino Gaffurio, Margarita Filosofica, Vincenzo Galilei, Gioseppe Zarlino, Lodouico Zacconi, & altri.

Della natura delle Consonanze, Dissonanze, e loro specie. Cap. Secondo.

LA Consonanza è vna mistura di voci, ò suoni graui, & acuti, che soauemente risuona all' vdito: la Dissonanza è parimente

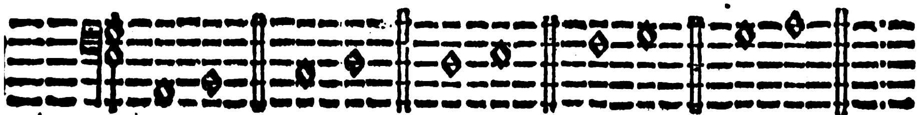
rimente vna mistura di voci, ò suoni acuti, e graui, che aspramente all' vdito risuona, come afferma il Zarlino nelle sue Istitu. Armoniche parte seconda Capitolo Duodecimo, e per discorere breuemente di ciascheduna di loro cominciaremo dall' Vnisono, il quale è vna adunanza di due, ò più voci, ò suoni eguali in vna medesima corda collocati.

Vnisono.



La Seconda è di due sorti, maggiore, e minore, detta *tuono, e semituono*, e l' vno, e l' altro (secondo i Teorici) sono similmente di due sorti, maggiore, e minore: il tuono maggiore contiene noue commi, & il minor otto: il semituono maggiore ne contiene cinque, & il minore quattro. Il comma è la minor parte del tuono, che dal Cantore con grandissima difficoltà può esprimersi. La differenza del tuono maggiore, e minore, e del semituono minore, e maggiore tralascio spiegarla, sì per esser cosa di poco giouamento al Compositore, come per la diuersità dell' opinioni.

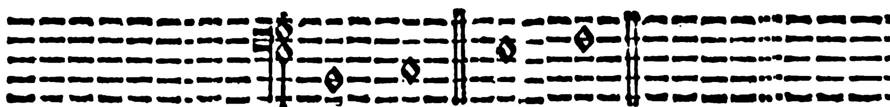
Tuoni.



Il semituono è il condimento della Musica, poiche senza lui ogni

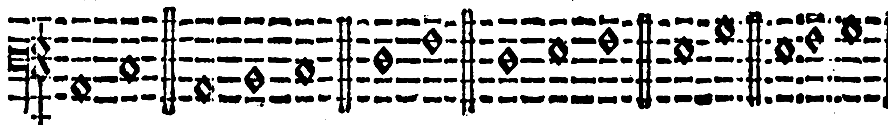
ogni Cantilena sarebbe aspra, & insopportabile all' vdito, & è cagione della diuersità di tutti gl' interualli Musicali, nascendo dalla varietà de i luoghi, ch' egli occupa, la differenza delle specie, come vederemo.

Semituoni.



La Terza è di due sorti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Ditono* è composta di due tuoni, e perche non contiene il semituono, non hà se non vna specie. Questa è di natura allegra à differenza della minore, che per hauere il semituono resta più mesta, e vaga della maggiore, sebene questa è più piena all' vdito della minore, come dichiara il Zarlino nella terza parte delle sue Istituzioni Armoniche, Capitolo Ottauo.

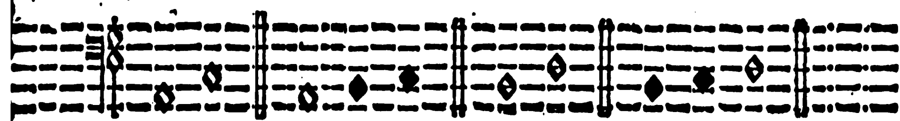
Terza maggiore, ò Ditono.



Vna Specie sola.

La Terza minore chiamata *Semiditono* è composta d' vn tuono, & vn semituono, il quale variandouisi due volte ne produce due specie.

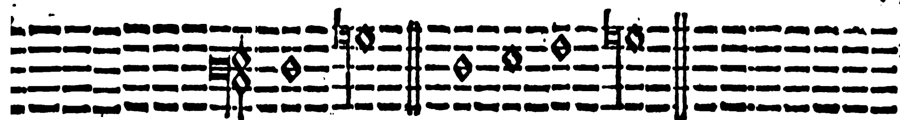
Terza minore, ò Semiditon.



Prima specie. *Seconda specie.*

La Quarta è di due ſorti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Tritono* è compoſta di trè tuoni, e per non contenere il ſemituono è ſolamente d' vna ſpecie. Queſta è di natura aſpra all' vdito, come eziandio la ſeconda, la ſettima, e la quinta falſa.

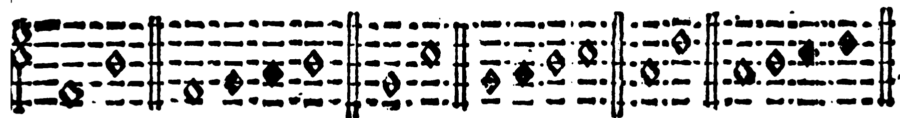
Quarta falsa, ò Tritono.



Vna specia sola.

La Quarta minore chiamata *Diateſſaron* è compoſta di due tuoni, & vn ſemituono, il quale variandouiſi trè volte ne produce trè ſpecie.

Quarta minore, ò Diateſſaron.

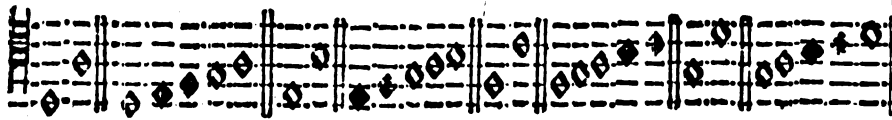


Prima specie. *Seconda specie.* *Terza specie.*

La

La Quinta è di due sorti, perfetta, & imperfetta, ò falsa, ò diminuta: la perfetta chiamata *Diapente* è composta di trè tuoni & vn semituono, il quale variandouisi quattro volte ne produce quattro specie. Questa è di natura vaga; n'à però meno dell' Ottaua, perche quelle consonanze, che sono contenute da minori proporzioni sono più vaghe, e più perfette di quelle, che sono contenute da maggiori: vedasi il Zarlino nel Capitolo di sopra accennato.

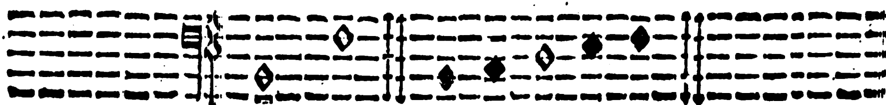
Quinta perfetta, ò Diapente.



Prima specie. Seconda specie. Terza specie. Quarta specie

La Quinta imperfetta, ò diminuta, ò falsa chiamata *Semidiapente* è composta di due tuoni, e due semituoni, i quali per non variar luogo non producano, se non vna specie.

Quinta imperfetta, ò Semidiapente, ò falsa.

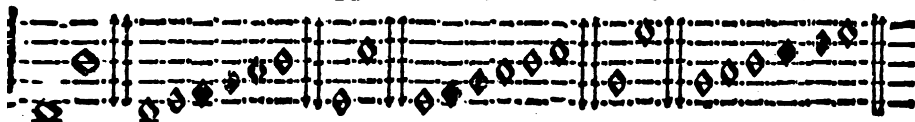


Vna Specie sola.

La Sesta è di due sorti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Essacordo maggiore* è composta di quattro tuoni, & vn se-

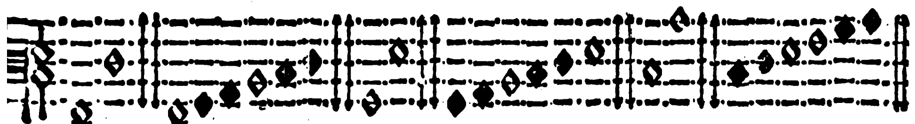
mituono, il quale variandouisi trè volte ne produce trè specie. Questa è di natura allegra, se bene alquanto aspra.

Sesta maggiore, ò Essacordo maggiore.



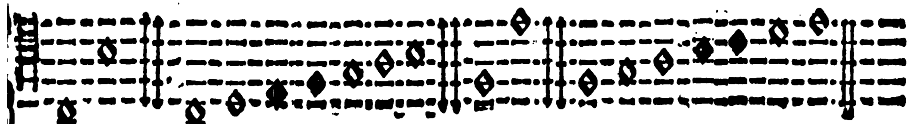
La Sesta minore chiamata *Eßacordo minore* è composta di trè tuoni, e due semituoni, i quali variandouisi trè volte ne producono trè specie. Questa per contenere due semituoni è più mesta della già detta, & ancora più dolce.

Sesta minore, ò Essacordo minore.



La Settima è di due sorti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Eptacordo maggiore* è composta di cinque tuoni, & vn semituono, il quale variandouisi due volte ne produce due specie.

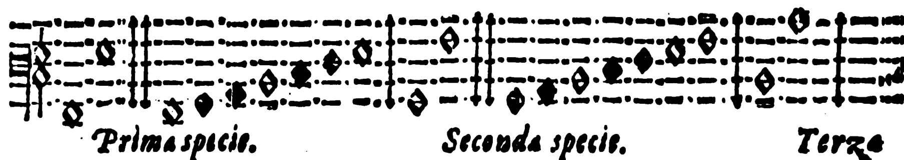
Settima maggiore, ò Eptacordo maggiore.



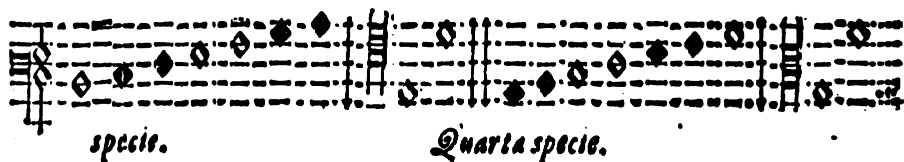
La

La Settima minore chiamata *Eptacordo minore* è composta di quattro tuoni, e due semituoni, i quali variandouisi cinque volte ne producono cinque specie.

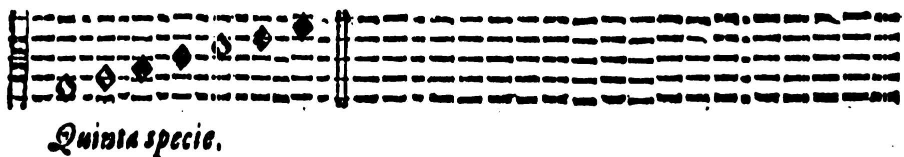
Settima minore, ò Eptacordo minore.



Prima specie. *Seconda specie.* *Terza*



specie. *Quarta specie.*

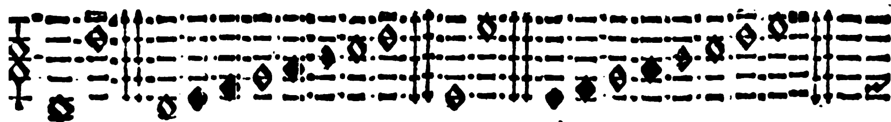


Quinta specie.

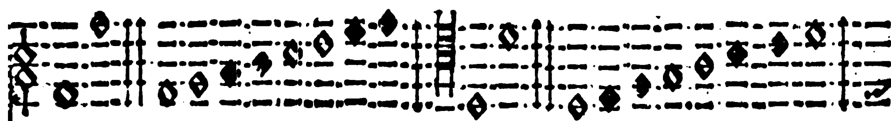
L' Ottaua chiamata *Diapason* è composta di cinque tuoni, e due semituoni, i quali variandouisi sette volte ne producono sette specie, secondo il numero delle sette lettere della Mano. Questa è di tal natura, che senza lei la Cantilena sarebbe imperfetta, poiche nell' ottaua consiste la perfezione d'ogni concento musicale, nè da alcuna altra consonanza l' vdito può essere perfettamente appagato, se non da questa, come l' esperienza nelle cadenze ce lo manifesta à pieno.

Ottaua

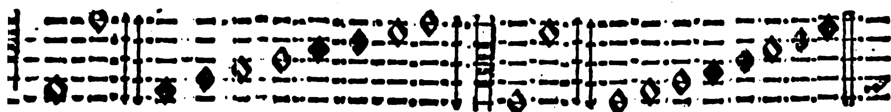
Ottaua, ò Diapason.



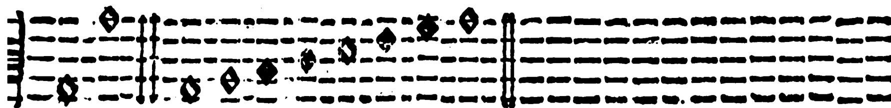
Prima specie. *Seconda specie.*



Terza specie. *Quarta specie.*



Quinta specie. *Sesta specie.*



Settima specie.

Si deue auuertire, che quanto s'è detto, e si dirà delle consonanze, e dissonanze semplici, s'intende ancora delle replicate, ò dependenti da loro, e che tutti li predetti interualli possono trouarsi parimente nelle corde accidentali, come s'è accennato nella prima parte Capitolo Vndecimo.

Regole

Regole, e Precetti generali del Contrapunto. Capitolo Terzo.

SI dia principio al Contrapunto in consonanza perfetta, come in quinta, ouero ottaua, e si termini nell' istessa.

Dalla consonanza perfetta alla perfetta, e dall' imperfetta alla perfetta si vadi con moto contrario per fuggire la relazione di più consonanze perfette, masime con le parti estreme, si permette però il passaggio dalla terza minore alla quinta, e dalla decima maggiore all' ottaua per il semituono.

Dalla consonanza imperfetta alla perfetta si vadi alla più vicina, e sarà migliore col semituono d' vna delle due parti, che senza, come dalla terza minore all' vnisono, e dalla maggiore alla quinta, ò all'ottaua: dalla sesta minore alla quinta, e dalla maggiore all'ottaua.

Dalla consonanza imperfetta all' imperfetta, e dalla perfetta all' imperfetta si può andar come si vuole, purche le parti cantino bene.

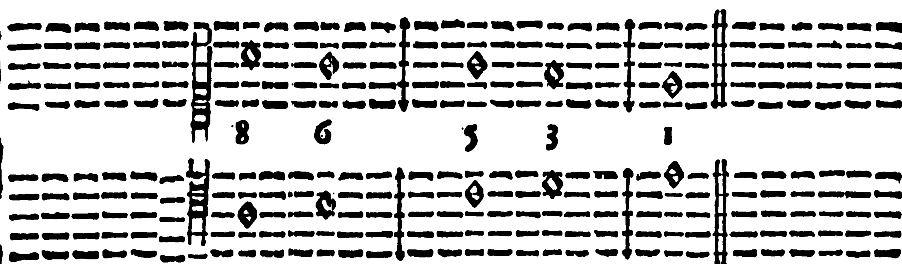
Due consonanze perfette d' vna medesima specie ascendenti, ò descendenti di grado, ò per l' istesso salto d' ambe due le parti nel moto retto non si faccino, e si deue auuertire, che vna falsa non hà autorità di schiuarle, e questa regola non è arbitraria, mà necessaria.

Più consonanze imperfette vna doppo l' altra ascendenti, ò descendenti si possono fare: sarà però bene farne vna maggiore, e l'altra minore, ò per il contrario; poiche la bellezza del Contrapunto consiste nella varietà delle consonanze.
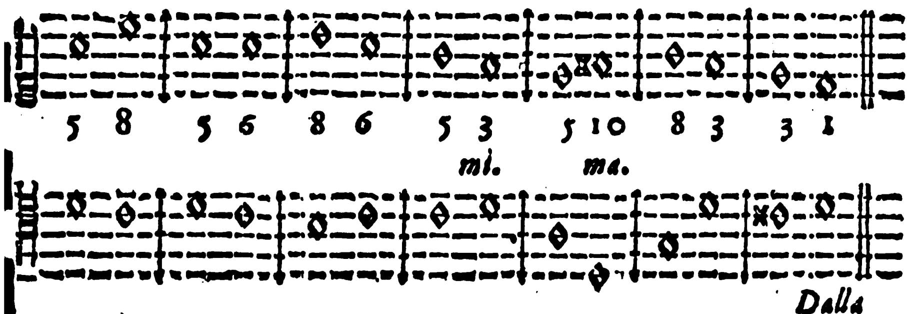
Si faccino procedere le parti più che si può per moti contrari: si schiuino li mouimenti separati, e le false relazioni, le quali nascono dalli salti di terza, e sesta con ambe due le parti, poiche dalle terze nasce relazione di quinta falsa, cioè dalla prima figura della parte graue, e dalla seconda dell' acuta: dalle seste similmente nasce relazione

zione d' ottaua falſa, cioè dalla prima figura della parte graue, e dalla ſeconda dell' acuta, mentre però tanto le terze, quanto le ſeſte nõ ſiano di ſpecie diuerſe, poiche, ſe vna ſarà maggiore, e l' altra minore, non vi naſcerà cattiua relazione: oltre di ciò ſi ſchiuino le percuſsioni all' vniſono, e ſimili ſtrauaganze, che all' vdito non recano buona armonia, come pratticando lo Scolaro conoſcerà, eſſendoche la prattica è quella, che riduce alla perfetta cognizione di qualſiuoglia coſa, mentre che ſi poſſedano i buoni fondamenti di quell' Arte, ò ſcienza, che ſi vuole pratticare.

Principio, e fine in consonanza perfetta.



Dalla consonanza perfetta alla perfetta, e dall' imperfetta alla perfetta per moto contrario.



Dalla

Dalla consonanza imperfetta alla perfetta alla più vicina.

5 3 1 3 5 3 8 6 5 6 8

mi. ma. ma. mi. ma.

Dalla consonanza imperfetta all' imperfetta, e dalla perfetta all' imperfett come si vuole.

5 3 3 6 6 5 3 8 6 8 3 3 1

ma. ma. mi. ma. ma. ma. mi mi.

Due consonanze perfette dell' istessa specie di grado, ò per l' istesso salt d' ambe due le parti non si faccino.

1 1 1 5 5 5 8 8 8

Più

Più consonanze imperfette vna dopo l' altra si permettano.

5 3 3 6 3 3 6 6 3 5 6 8

ma. mi. mi. ma. mi. m.. ma. ma. ma.

Si faccino procedere le parti più che si può per moti contrari.

15 13 12 10 8 6 5 3 1 3 5 6 8 10 12 10 12 13 15

Passaggi, che non si permettono, se non per necessità, & à molti voci.

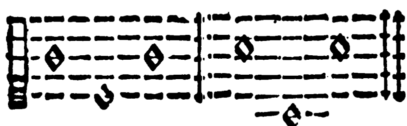
5 5 5 5

Quinte, che si concedono, per essere di specie diuerse.

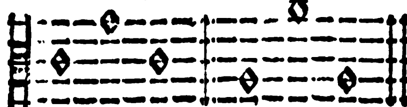
5 5 3

F.

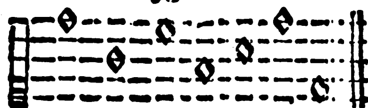
Cambi, che per biſogno ſi tolerano.



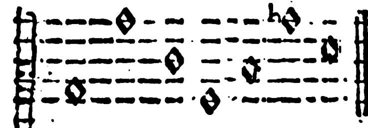
5 5 5 8 8 8



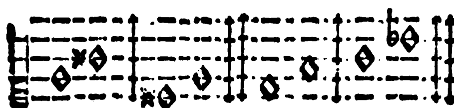
Mouimenti ſeparati, che ſi deuono fuggire.



10 3 6 6 5 3 3

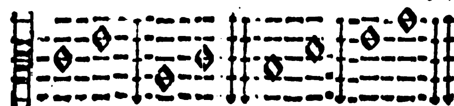


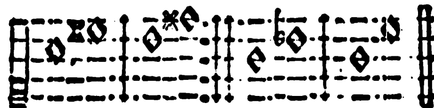
Salti di terze maggiori, e minori, e di ſeſte maggiori, e minori, che ſi deuono fuggire, per la relatione d'vniſoni, quinte, & ottaue falſe.



3 3 3 3 3 3 3 3

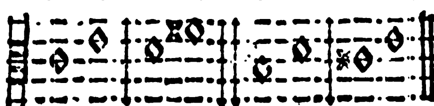
ma ma. ma ma. mi mi. mi. mi.





6 6 6 6 6 6 6 6

ma. ma. ma. ma. mi. mi. mi. mi.

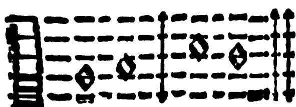


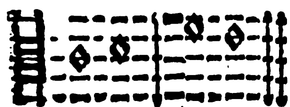
Del proprio paſſaggio di ciaſcheduna conſonanza. Capitolo Quarto.

DVe ſono le maniere di fare i paſſaggi di ciaſcheduna conſonanza all' altre, vna per moto retto, obliquo, e contrario, e l'altra per ſalto di terza, di quarta, di quinta, di ſeſta minore, e d' ottaua, che ſono chiamati ſalti regolari, à differenza di certi ſalti difficili da pigliarſi con la voce, che ſi chiamano irregolari. Mo-

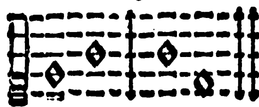
to retto s'intende quando ambedue le parti ascendono, ò descendono insieme: moto obliquo si dice quello, quando stando ferma vna parte nell'istesso luogo, l'altra si muoue: moto finalmente contrario si chiama quello, quando vna parte ascende, e l'altra descende, come qui si vede.

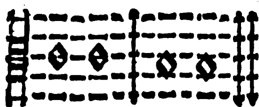
Moto retto.



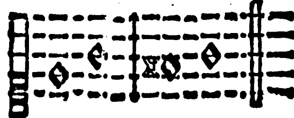


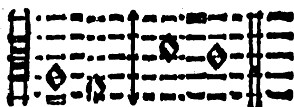
Moto obliquo.



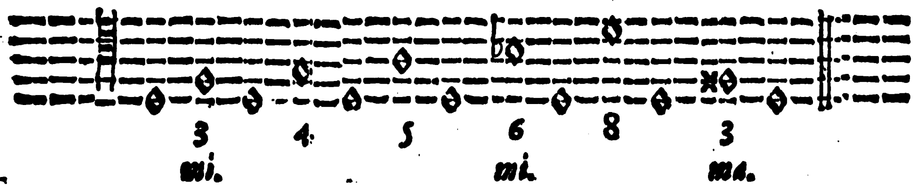


Moto contrario.

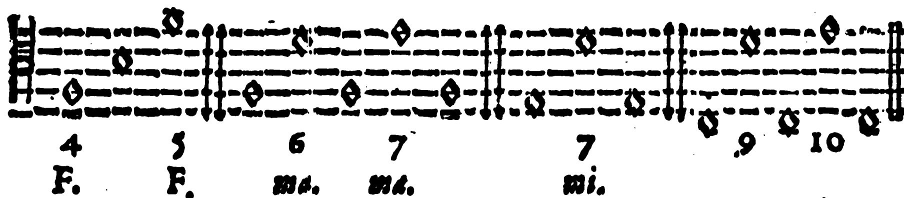




Salti regolari.



Salti irregolari.



L' vnisono fà il suo proprio passaggio alla terza per moto contrario

trario, & essendo minore sarà meglio. La terza minore fà passaggio all' vnissono per mouimenti contrari.

La terza maggiore passa alla quinta per contrario moto, ò pure all' ottaua ascendendo vna parte per grado, descendendo l'altra per salto di quinta.

La quinta passa alla sesta, ò terza maggiore per andarsene poi all' ottaua, ouero alla terza minore per andare all' vnisono.
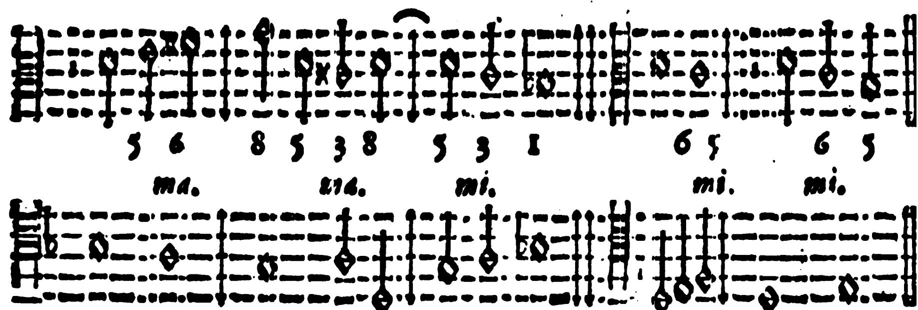
La sesta minore fà passaggio alla quinta per vn grado ascendente, ò descendente, stando ferma l' altra parte.

La sesta maggiore deue andare per suo proprio passaggio all' ottaua per contrario moto, hauendo auanti di se la quinta.

L' ottaua passa à qualsiuoglia consonanza, e per qualsiuoglia interuallo, purche dalle voci possi pratticarsi, che per essere questa trà le consonanze la maggiore, gode perciò tal priuileggio, come etiandio (vogliono alcuni) la quinta, per essere ancor lei consonanza perfetta, se bene meno dell' ottaua, come altroue s'è detto.
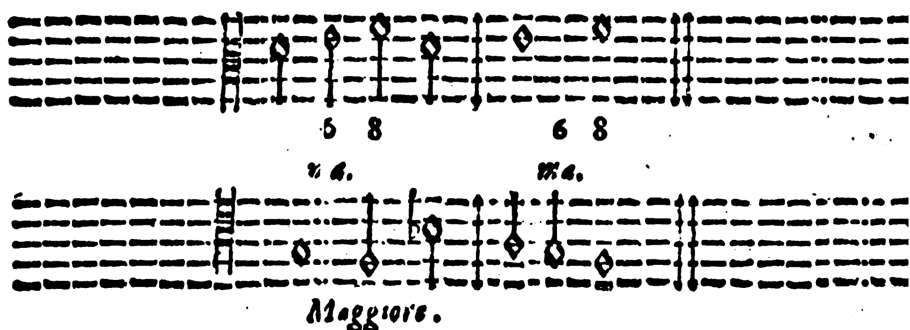
Essempio de i sudetti passaggi.

Della Quinta. *Delle Sesta.*



Minore.

Della Sesta.



A più di due voci vengono vsati ancora altri passaggi, come ne Decimoterzo Capitolo si vedrà.

Come si leghino, e rissoluino le Dissonanze.

PRima d' ogn' altra cosa bisogna sapere, che per ordinare nel le Composizioni le Dissonanze è necessario, che vna parte si sciolta,

ſciolta, e l'altra legata. La parte ſciolta, ò non ſincopata ſi chiama agente, & è quella, la quale mouendoſi con figure ſciolte, ò non ſincopate, batte, vita, e percote la parte legata, ò ſincopata, che perciò ſi chiama paziente: queſta dopo la percoſſa deue ſempre deſcendere vn grado, e ſe la parte agente dopo hauer percoſſa la paziente ſi fermerà, ſarà meglio, come ſi vedrà nell'Eſempio.

La ſeconda ſi può legare con qualſiuoglia conſonanza; mà ſarà meglio legata con la terza; con la quale ancora meglio ſi riſolue, che con l'vniſono, maſſime con la minore, amando le diſſonanze paſſare alla conſonanza imperfetta più à loro vicina.

La Quarta ſi leua con la terza, ò con la quinta, e ſi riſolue con la terza, e meglio con la maggiore, quale farà più buono effetto, che la minore, per la ragione accennata, paſſandoſi da queſta all'vniſono, e dalla maggiore alla quinta, ò all'ottaua.

Il Tritono ſi lega come la quarta, e come quella ancora ſi riſolue: in oltre ſi può riſoluere con la ſeſta minore, e maggiore facendo buoniſſimo effetto.

La Quinta falſa ſi lega con la ſeſta minore, e ſi riſolue con la terza maggiore per moto contrario, paſſandoſi poi all'ottaua, ò con la terza minore andando all'vniſono.
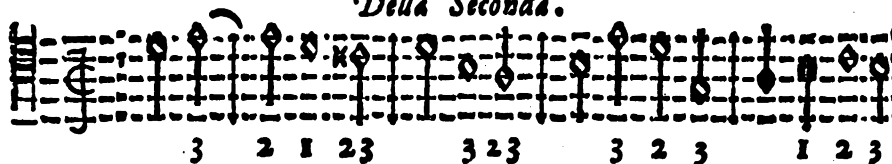
La Settima ſi lega con la ſeſta, ò con l'ottaua, e ſi riſolue con la ſeſta maggiore paſſando all'ottaua, e riſoluendoſi con la minore, ſi paſſerà alla quinta; mà è meglio il primo modo.

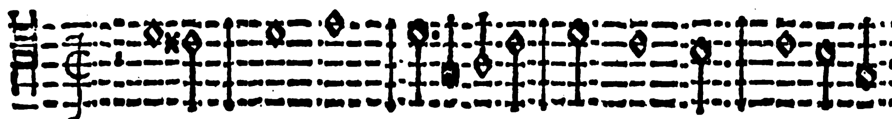
Oltre le predette lagature, e riſoluzioni, ſe ne ritrouano dell'altre, potendoſi le Diſſonanze legare, e riſoluere diuerſamente da quello s'è detto, come apparirà negli eſempi, quali, ſe bene ſono buone, e pratticate da gl'intendenti, l'accennate però ſono le proprie, e migliori.

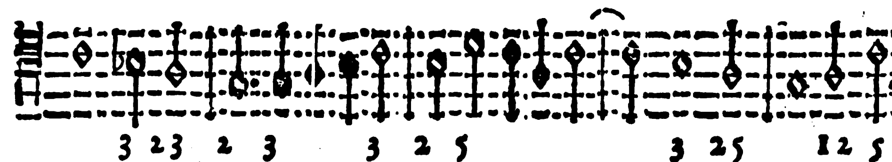
Eſempio

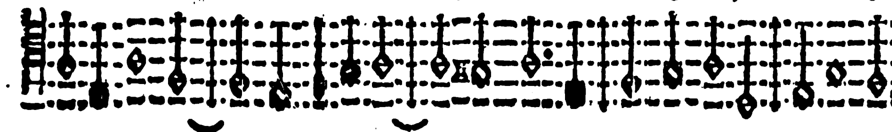
Esempio delle Dissonanze legate, e risolute.

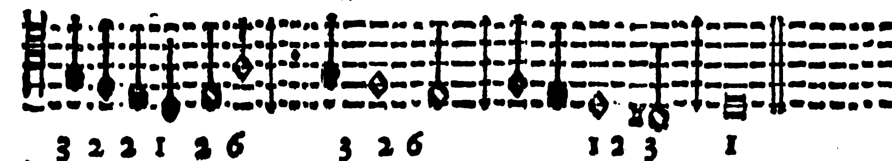
Della Seconda.

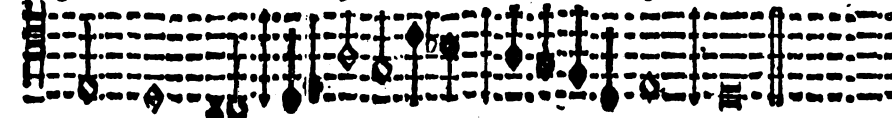




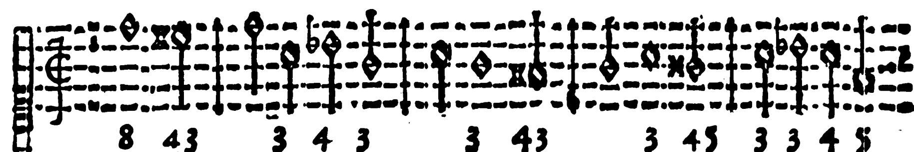


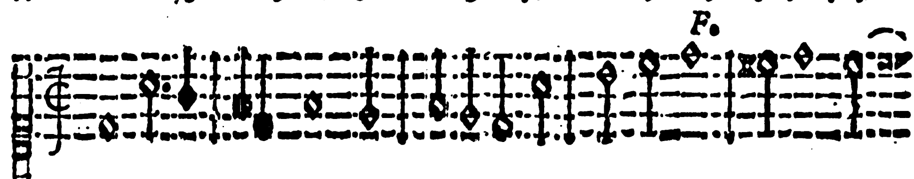


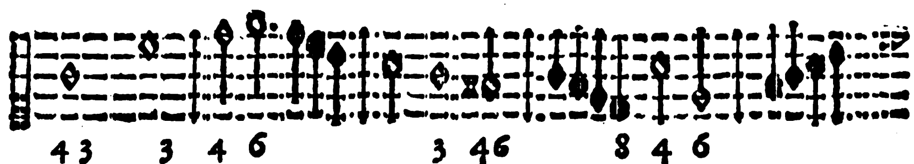


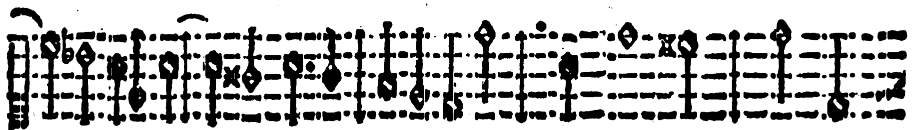


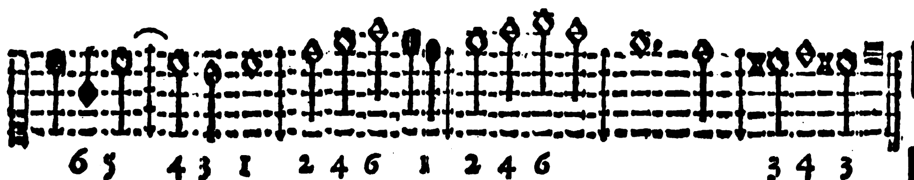
Della Quarta.
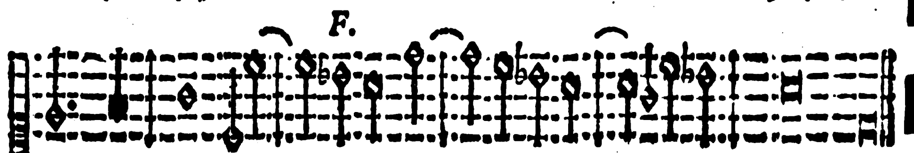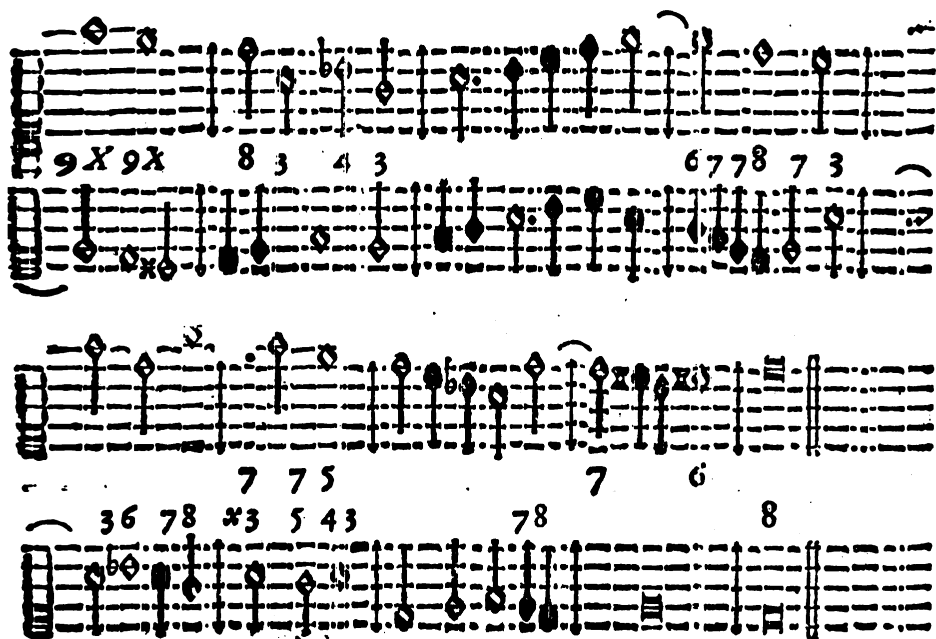












Del Tritono.

Della Quinta falsa.

Della Settima.



Ciò, che si deue osseruare nelle Composizioni oltre le sudette regole. Capitolo Sesto.

S'Inuenti vn soggetto, ò da altri si pigli, perche senza questo non si potrebbe andare auanti nella Composizione.

Si dia principio alla Cantilena sotto vn prescritto tuono, perche questo è la guida sicura d'ogni Composizione Musicale, e si dia principio con figure d'alquanto valore per poter meglio fondar la voce, cominciando poi con qual parte si vuole.

Nel cominciar le fughe le parti siano alquanto distanti l'vna dall' altra, perche non si potrebbero fuggire alcune cattiue relazioni, e replicando le dette fughe nel mezo del Canto si pausi prima (s'è pos-

sibile

ſibile) qualche poco, acciòche ſiano più ſcoperte, e compreſe da gli Aſcoltanti.

Cominciando con fuga, la guida canti almeno vna battuta dopo, che l'altra parte ſarà entrata, acciò la Composizione reſti più piena.

Occorendo entrare in vniſono con altra parte s'aſpetti prima almeno vn ſoſpiro, particolarmente mouendoſi quella parte di ſalto.

Si diminuiſca più che ſi può dalle figure maggiori alle minori ſue più vicine, per eſſere più elegante cantare.

La regola del principiare in conſonanza perfetta non è così fatale, che nelle Compoſizioni (non dico ne' Contrapunti) non ſi poſſa dar principio in conſonanza imperfetta maggiore, & alle volte minore.

Si termini in conſonanza perfetta, perche nel fine conſiſte la perfezione di qualunque coſa, ſe bene alcuni hanno terminati i loro Canti à due voci in terza, ò decima maggiore.

Non ſi principi in ſeſta, ſe non per neceſſità, per eſſere conſonanza alquanto aſpra, e perciò vogliono alcuni non vi ſi trattenga ſopra più di meza battuta, e che non partecipi del battere, e del leuare, cioè à due voci: la maggiore per la ſua aſprezza non ſi deue pigliare di ſalto, il che s'intende dalla terza in sù, e con moto ſeparato d'ambe due le parti: la minore poi è vn poco più tolerabile, e maſſime quando ſi procede verſo l'acuto, e facendo più ſeſte ſeguite ſono meglicri nel deſcendere, che nell'aſcendere, perche quanto più ſi và verſo l'acuto, tanto maggiormente s'offende l'vdito, il che non auuiene per il contrario, poiche l'acuto ſcopre la durezza, & il graue la copre, come l'eſperienza ne dà certezza.

Di quinta in quarta, e di quarta in quinta più volte ſeguite non vi ſi vadi à due voci, nè meno à più di due con le parti eſtreme, per-

che

:he non v'è varietà di concento, che diletti l'orecchio, e facendo-
ì tal mouimento, sarà meglio descendente, che ascendente per la
'agione addotta.

Di quinta in sesta, e di sesta in quinta più volte seguite à due vo-
:i hà dell'aspro, per la sesta troppo continuata, e non tramezata da
ılteri suoni.

S' vniscano le consonanze insieme più che sia possibile, perche
quanto più gl' interualli consonanti saranno vniti, tanto maggiore
diletto recaranno all' vdito.

Il principio della legatura sia consonante, e la parte che risolue,
dopo la resoluzione deue caminare, mentre non seguitino altre le-
gature, poiche allora l' vltima è quella, che le risolue tutte, e la buo-
na resoluzione deue essere del valore della cattiua legata.

Essendo alcune parti in dissonanza, l' altre deuono accordare
frà di loro, se non fosse per esprimere vn affetto di gran durezza,
come fece Claudio Monteuerde nel Madrigale *O Mirtillo* sotto le pa-
role *crudelissima Amarilli*.

Si procuri di romper le sincope, & i punti quanto si può, per-
che il rompimento delle figure dà vna gran parte di vaghezza alle
Cantilene, come afferma il Cenci nella sua partitura di Madrigali à
cinque voci, e perciò si facci che nel battere, e nel leuare sempre vi sia
almeno vna parte, che si muoua, mentre che la parola, ò sillaba non
sia vniforme in tutte le parti.

Si faccino poche cadenze, perche denotano la quiete generale del
concento, e perciò non si deuono vsar molto, come vuole il Ti-
grino nel suo Compendio del Contrapunto libro terzo Capitolo
vigesimo primo, & oltre di ciò non si frequentino molto quelle fuo-
ri del Tuono, e vi si venga con giudizio, e si ritorni in Tuono con
bella maniera, e gradatamente, accioche l' armonia non sembri to-

talmente

talmente ſmembrata dalla ſua guida principale, che è il Tuono, come ſopra s'è detto.

Non ſi replichi l'iſteſſa inuenzione, mentre non ſia diuerſa, ò di figure, ò di corde, ò d'armonia (fuor che per ecco) perche la varietà è madre del diletto nella Muſica.

Le parti non ſi cambijno tropo frà di loro, particolarmente l'eſtreme, ſe non per graue neceſsità.

Nella Compoſizione à quattro voci s'auuerta, che le parti tutte nō aſcendano, ò deſcendano inſieme per fuggire le cattiue relazioni.

Facendoſi due Semiminime dopo la Minima, la prima di loro ſarà diſſonante, e la ſeconda conſonante; alle volte però la regola varia, come ſi può vedere in molti buoni Autori, purche la ſeconda Semiminima non dia la volta muouendoſi ambe due le parti, e quando ſi fanno dopo la Semibreue in leuata, ſe la ſeconda parte di detta Semibreue ſarà diſſonante, la prima Semiminima dourà eſſere di neceſsità conſonante.

Si proceda per interualli cantabili, perche facendo al contrario, la Compoſizione apportarebbe qualche difficoltà alli Cantori.

Si fuggano più che ſi può li tritoni mal regolati, & ogni relazione, che non faccia buona armonia, perche rendono il Canto duro, & aſpro all'orecchio.

Più che ſia poſsibile ſi ſchiuino gli Vniſoni frà le parti, e le ottaue vote con il ſoprano, perche quelli non rendono armonia, e queſte (ſecondo alcuni) hanno ſomiglianza con quelli, è meglio però l'ottaua, che l'Vniſono, il quale facendoſi deue eſſere nella ſeconda parte della Semibreue, e farà miglior effetto di grado, che di ſalto.

L'ottaua renderà miglior concento con la quinta in mezo, che con la decima ſopra, ò terza ſotto, ben che maggiori, e la quinta

dentro la ſeconda ottaua, e la terza dentro la terza ottaua renderā-
no più grata armonia, che poſte altroue, per eſſere il loro proprio
luogo. Vedaſi il Zarlino Iſt. Arm. parte terza Capitolo 61.

Nelle materie allegre l'armonia non ſia flebile, ò per il contrario,
e nelle ſillabe longhe, le figure non ſiano breui, e nelle breui lon-
ghe, per non contrafare alle buone regole.

Non ſi continui molto nel graue, ò nell'acuto, acciò la Com-
poſizione renda più varia, e grata armonia.

Con le parti eſtreme ſi proceda più regolatamente, perche ſo-
no le maggiormente compreſe dall' vdito, e ſe in quelle di mezo
accaderà alle volte qualche coſa, che non ſia ben regolata (al pare-
re del Zarlino nelle ſue Iſt. Arm. parte terza Capitolo 61) ſi potrà
ſopportare.

In ogni Cantilena ſi dia riposo alle parti, facendone cantare ho-
ra due, hora trè, & hora quattro, ſecondo il numero, che ſaranno,
& alle volte tutte inſieme, particolarmente nel fine, poiche ſimil
procadere portarà commodo al Compoſitore, e Cantore, bellezza
alla Compoſizione, e diletto all' vdito.

A due, e più Chori ſeparati, ſarà bene, che cantando tutti inſie-
me, li Baſsi cantino in vniſono, ò in ottaua, perche le terze, e ſeſ-
te nelle corde graui offendono più, che non dilettano, maſsime
le minori.

Il Contrapunto ſia fugato, ſciolto, legato, ſincopato, e tramē-
zato da alcuni andamenti arioſi, perche mancandoli alcuna di que-
ſte coſe ſarebbe pouero d'armonia, e vaghezza.

Finalmente (laſciando molt'altre coſe, che ſi rimettono al
giudizio del Compoſitore) il principio della Com-
poſizione ſia buono, il mezo migliore, & otti-
mo il fine, che ciò facendo ſarà gratiſsima
a gli Aſcoltanti.

Modo

Modo di fare il Contrapunto ſemplice. Capitolo Settimo.

VOlendo il principiante approfittarſi fondatamente nell' Arte del Contrapunto, biſogna prima poſſeda bene à memoria le ſopradette regole, precetti, & oſſeruazioni; di poi pigli vn ſoggetto di Cãto fermo, e ſopra, e ſotto quello fabrichi diuerſi Cõtrapũti ſemplici, cioè d' vna nota, di due, di trè, e di quattro contro vn' altra, cominciando da i più facili; & auuerta di non paſſare nelle voci la quinta decima, acciò l' armonia non reſti troppo lontana

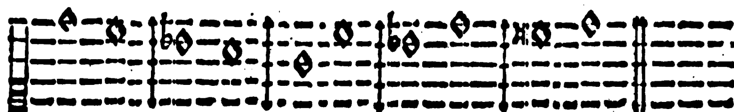
Nel Contrapunto d' vna nota, e di trè contro vn' altra tutte deuono eſſere conſonanti.

Nel Contrapunto di due Minime contro vna Semibreue, la prima ſarà ſempre conſonante, e la ſeconda potrà eſſere diſſonante mentre vada di grado, poiche ſaltando è neceſſario ancor lei ſia conſonante. Vedaſi il Zarlino: Banchieri: Artuſi: Angleria; & altri.

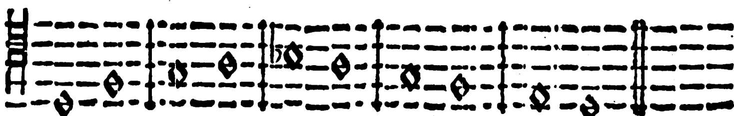
Nel Contrapunto di quattro Semiminime contro vna Semibreue s' oſſerua ordinariamente queſta regola, che la prima, e terza ſiano conſonanti, e la ſeconda, e quarta diſſonanti, mentre però vadino di grado, che ſe andaſſero di ſalto, tutte deuono eſſere conſonanti, come s' è detto delle Minime, e vogliono alcuni, che in queſti Contrapunti vna Semiminima non ſalui due conſonanze perfette. Alle volte i Compoſitori variano l' ordine aſſegnato, facendo diſſonante la ſeconda, benche ſia di ſalto, purche l' altre due, che ſeguono ſiano conſonanti, ouero fanno la prima, e quarta cõſonanti, e la ſeconda, e terza diſſonanti, ò la prima, ſeconda, e quarta conſonanti, e la terza diſſonante, come ſi può vedere in molti buoni Prattici, e particolarmente in Ihian Gero nel primo libro de ſuoi Madrigali à due voci, e ſi comprenderà ne gli eſempi.

Esempio d'una Semibreue contra vn'altra Semibreue.

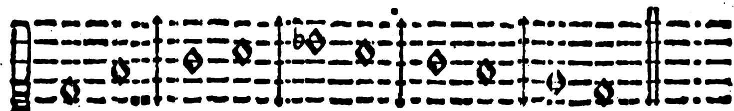
Contrapunto.



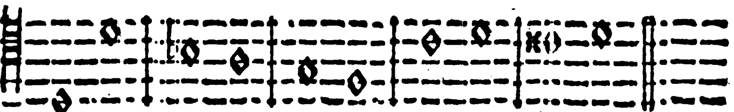
Soggetto.



Soggetto.

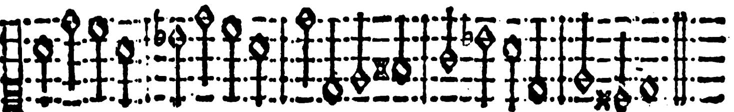


Contrapunto.

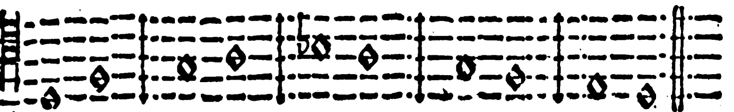


Esempio di due Minime contro vna Semibreue.

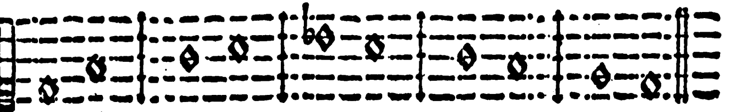
Contrapunto.



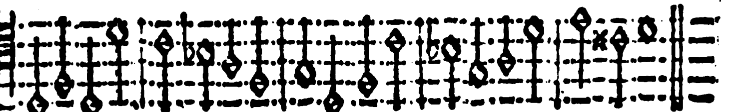
Soggetto.



Soggetto.

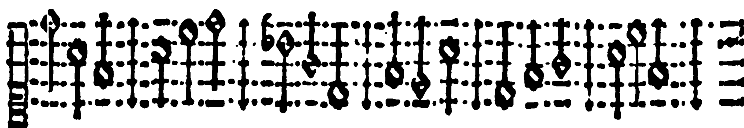


Contrapunto.

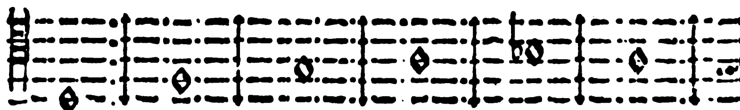


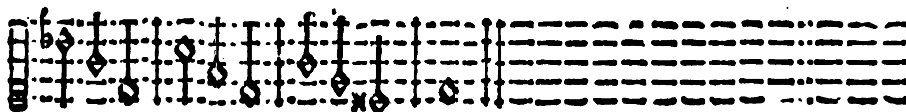
Esempio di trè Minime contro una Semibreue.

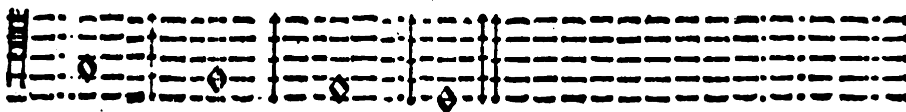
Contrapunto.



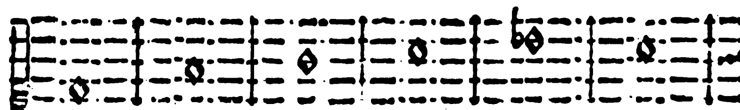
Soggetto.



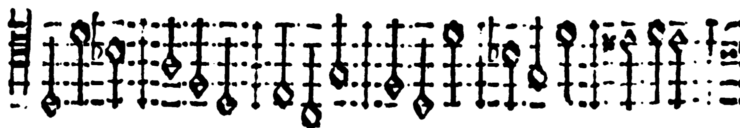


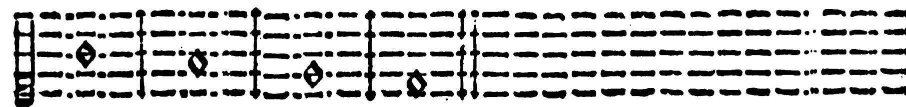


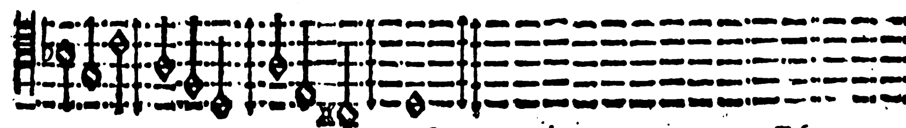
Soggetto.



Contrapunto.

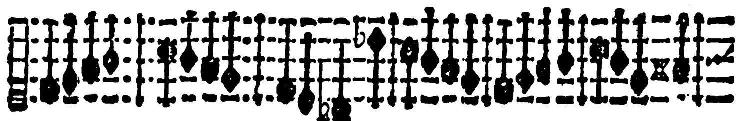




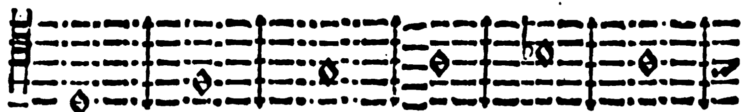


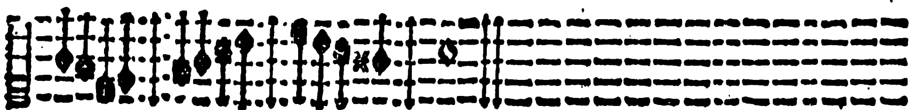
Esempio di quattro Semiminime contro vna Semibreue.

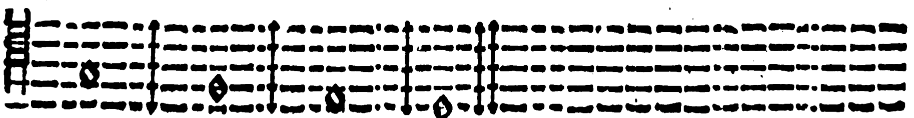
Contrapunto.



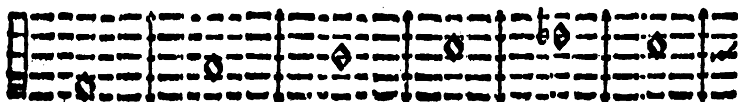
Soggetto.



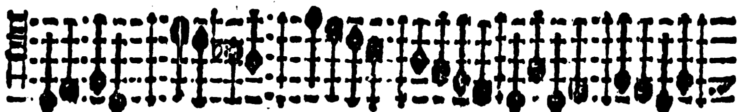




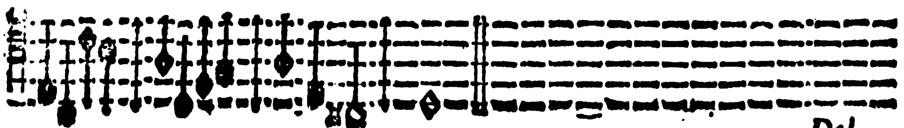
Soggetto.



Contrapunto.







Del

Del Contrapunto composto. Capitolo Ottauo.

IL Contrapunto composto è quello, che si fabrica d'ogni sorte di figure, e di qualsiuoglia consonanza, e dissonanza legata, e risoluta con le buone regole. Si può fare in più maniere, cioè, sciolto, legato, sincopato, e fugato.

Il Contrapunto sciolto è quello, che si fà semplicemente sopra il soggetto del Canto fermo, senza obligarsi ad'alcuna inuenzione, ò modo di procedere del detto Canto, e senza priuarsi d'alcuna consonanza, ò astringersi à replicare più volte qualche passo diuersamente, e simili obligazioni, che il Contrapuntista si può prendere, purche nel resto s'osseruino le regole date circa i passaggi delle consonanze, & altri precetti.

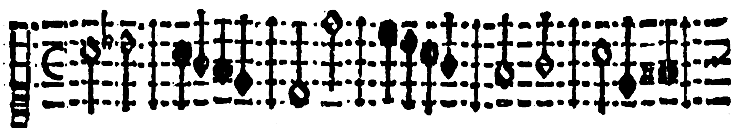
Il Contrapunto legato s'intende quando è composto di dissonanze legate, e risolute con le consonanze, conforme s'è mostrato di sopra nel quinto Capitolo, & il sincopato è quello, che si compone di consonanze poste in tal modo sopra il Canto fermo, che mẽtre vna parte percote, l'altra stia ferma, e per il contrario, seguitando così per alcune battute; onde frà il sincopare, e legare si ritroua questa differenza, che la sincopa è tutta consonante, e la legata è meza consonante, e meza dissonante.

Il Contrapunto fugato è quello, nel quale il Contrapuntista imita il modo di procedere del Canto fermo, ò sopra d'esso vi ritroua qualche inuenzione, replicandola in diuerse corde, e con diuerse figure, ò per diuerse consonanze, il qual modo si chiama fuga, & è di più sorti, & in più maniere si può vsare, come vedremo nel Decimo Capitolo.

Esempio

Esempio del Contrapunto sciolto.

Contrapunto.



Soggetto.

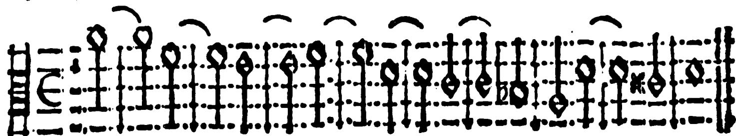
Soggetto.

Contrapunto.

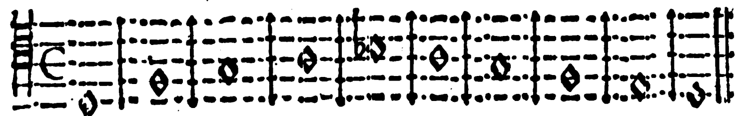
Esempio

Esempio del Contrapunto legato, e sincopato.

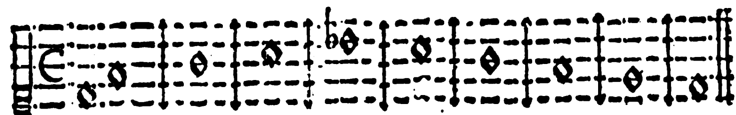
Contrapunto.
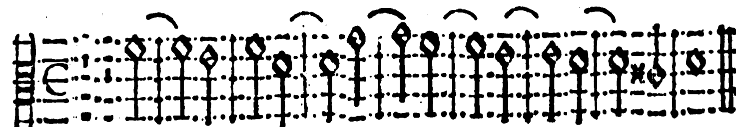


Soggetto.



Soggetto.



Contrapunto.



Esempio del Contrapunto fugato.

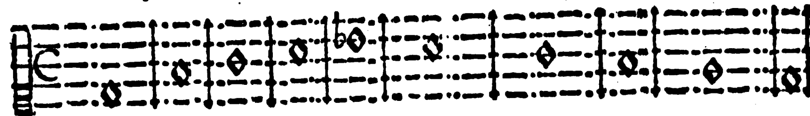
Con.



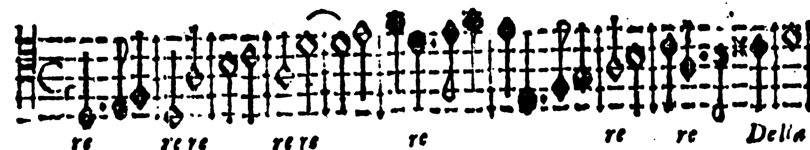
Sog.



Sog.



Cont.



Della

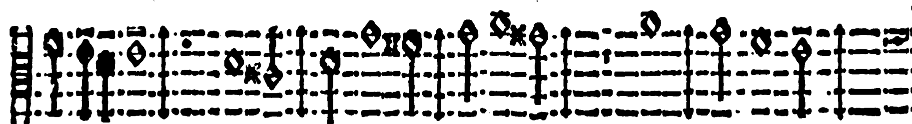
Della Cadenza. Capitolo Nono.

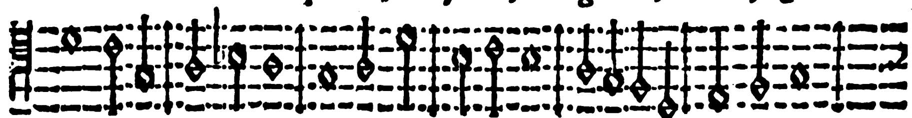
LA Cadenza è vna terminazione finale d'vna parte, ò di tutta la Cantilena, &: è di due sorti, cioè semplice, e composta: la semplice procede con figure eguali l'vna contro l'altra tutte in consonanza, e la composta procede con figure diuerse in legatura: l'vna, e l'altra si fanno all'vnisono, alla terza, alla quinta, alla sesta, & all'ottaua: quelle che si fanno alla terza, quinta, e sesta, sono cadenze imperfette, perche non hanno la sua vltima perfezione, che si ritroua nelle cadenze, che si fanno all'vnisono, ò all'ottaua, poiche questa è trà le consonanze perfettissima, e l'vnisono hà somiglianza con lei, come altroue s'è detto. Ve ne sono poi alcun'altre, che si chiamano cadenze d'inganno, e cadenze sfuggite, come quì sotto si può comprendere.

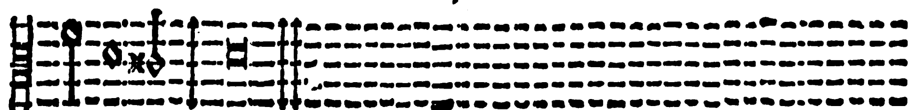
Esemplo delle Cadenze semplici, e composte.

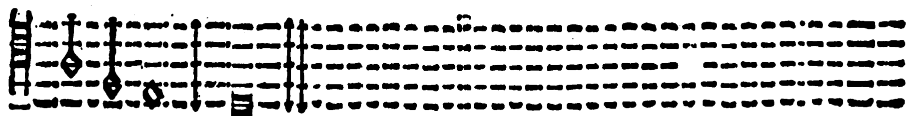
All' vnisono, alla

Semplici, Composte,
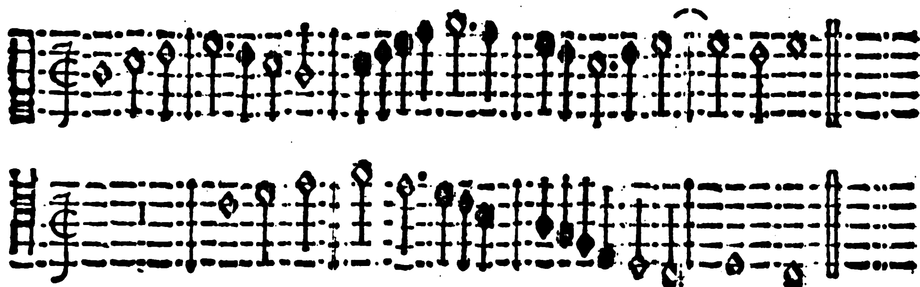








Delle Fughe, & Imitazioni. Capitolo Decimo.

FVga è vna replica d'alcune, ò di tutte le figure, che si pongono in Cartella per la parte, che comincia à cantare, fatta da altre parti. Si diuide in più specie, cioè in Fuga sciolta, ò libera, Fuga legata, ouero obligata, propria, impropria, autentica, plagale, retta, contraria, e contraria riuersa. La Fuga legata è l'istessa, ch'è il Canone, del quale parlaremo à suo luogo. La Fuga sciolta chiamata ancora soggetto, è quella, della quale si replicano solo dall'altre parti alcune figure, ò note per quinta, ò per quarta, ò per vnisono, ò per ottaua lontano dalla parte, che comincia à Cantare. La Fuga propria detta regolare è quella, nella quale s'osseruano dalle parti, che la replicano, gl' istessi tuoni, e semituoni. L'impro-

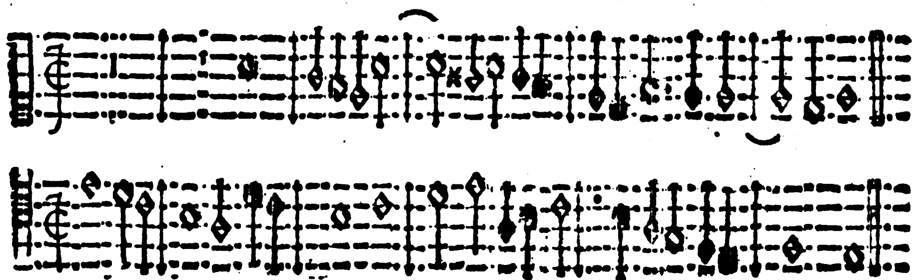
 pria

pria, ouero irregolare, è l'istessa, ch'è l'imitazione, della quale parlaremo nel fine di questo Capitolo. La Fuga autentica è quella, che si muoue ascendendo, e la plagale per il contrario descendendo. La Fuga retta è di due sorti, ascendente, e descendente: l'ascendente è l'istessa, ch'è l'autentica, e la descendente è simile alla plagale. La Fuga contraria è quella, le parti della quale, quãdo fugano, vna ascende, e l'altra descende per gl'istessi interualli, ò mouimenti, come qui gl' Esempi dimostrano.

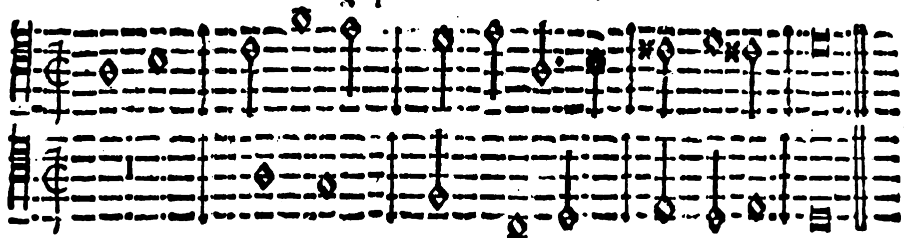
Fuga sciolta, autentica, retta, o propria.



Fuga sciolta, plagale, retta, e propria.

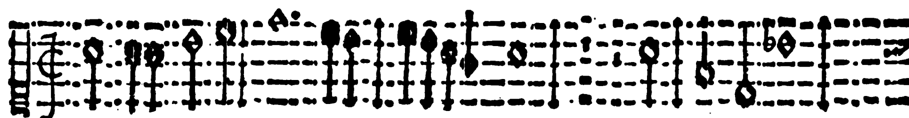


Fuga per contrari moti.

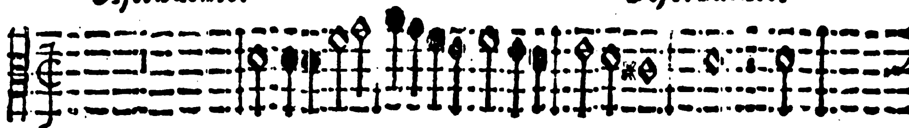


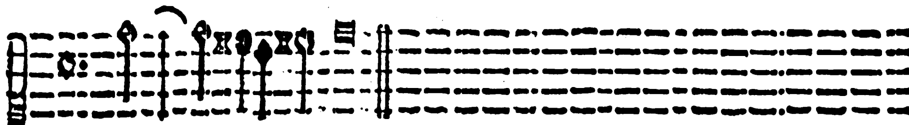
In oltre vi sono altre Fuge composte, le quali se bene non osseruano gl' istessi tuoni, e semituoni, sono però regolari, e perfette, perche abbracciano tutte le corde dell' ottaua, che forma il Tuono, come anche alcun' altre incomposte, che similmente sono regolari, e perfette, per l' istessa ragione, & eccone gli Esempi.

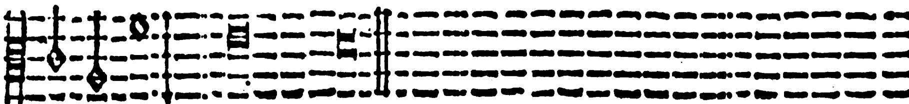
Fuga composta regolare, e perfetta.
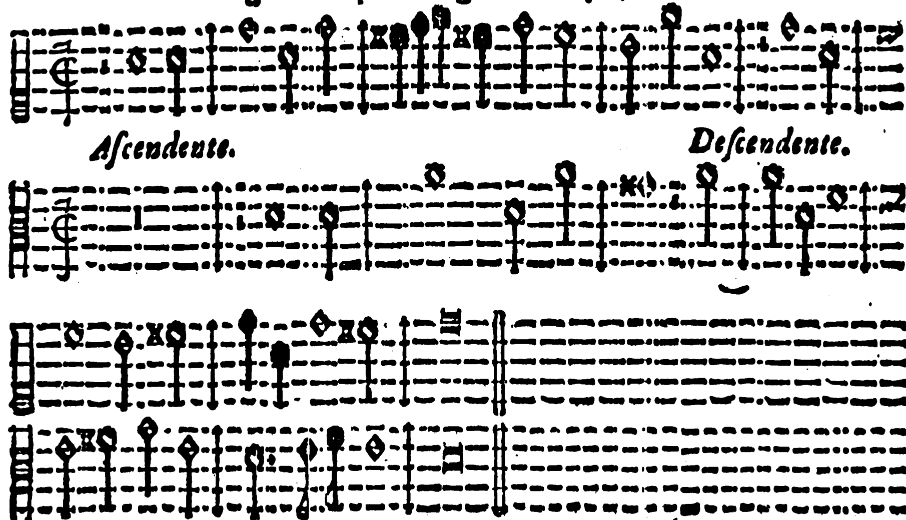


Ascendente. *Descendente.*







Fuga incomposta regolare, e perfetta.



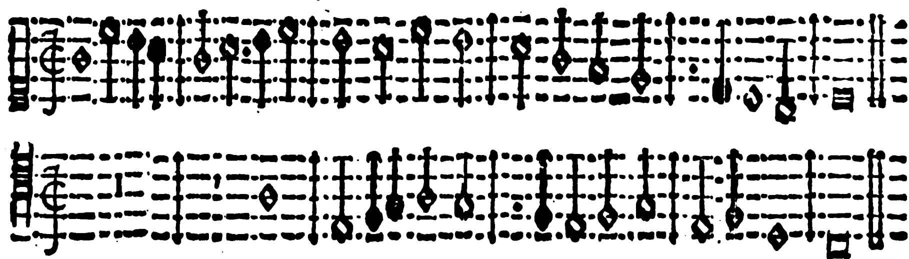
Per intelligenza della Fuga contraria riuersa è necessario l'hauer buona cognizione delle lettere, ò corde frà di loro contrarie riuerse, la quale s'haurà formando due ottaue, vna ascendente, e l'altra descendente, tanto nel graue, quanto nell'acuto, principiandole nella corda *D la sol re*, e paragonando le corde ascendenti della parte graue con le descendenti della parte acuta, come quì.

Esempio delle lettere, ò corde frà di loro contrarie riuerse.



Dal che si comprende, che la lettera, ò corda D, graue è contraria riuersa alla corda D, acuta; la corda E, alla corda C; la corda F, alla corda B; la corda G, alla corda A, e così per il contrario; mà per maggior intelligenza della fuga contraria riuersa poneremo il seguente Esempio.

Fuga sciolta contraria riuersa.



Adunque se la Fuga principia in D, graue, il suo contrario riuerso sarà il D, acuto: se in E, sarà in C: se in F, in B: se in G, in A, e per il contrario, come s'è veduto, e notisi, che se bene si possono formare in altre corde due ottaue, come sopra, ad ogni modo non s'intendono contrarie riuerse, per non hauer la corda B, contraria riuersa alla corda F, come ciascun di buon giudizio può cõprendere.

S'auuerta ancora, che questa Fuga contraria riuersa può essere obligata, e sciolta, come s'è detto sopra dell'altre Fughe, e che il Diesis nella guida si cangia in B molle nel conseguente, & il B molle per il contrario in Diesis.
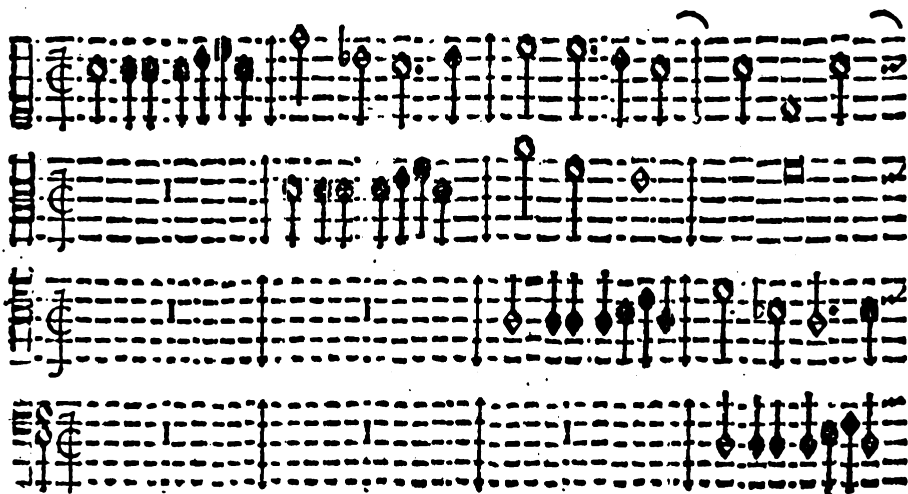
La differenza frà la Fuga contraria, e contraria riuersa consiste in questo, che nella contraria s'hà solamente riguardo alla contrarietà de i moti, che fanno le parti; mà la contraria riuersa, oltre di questo, osserua ancora la contrarietà delle corde nel modo di sopra accẽnato; il che basti di questa specie di Fuga.
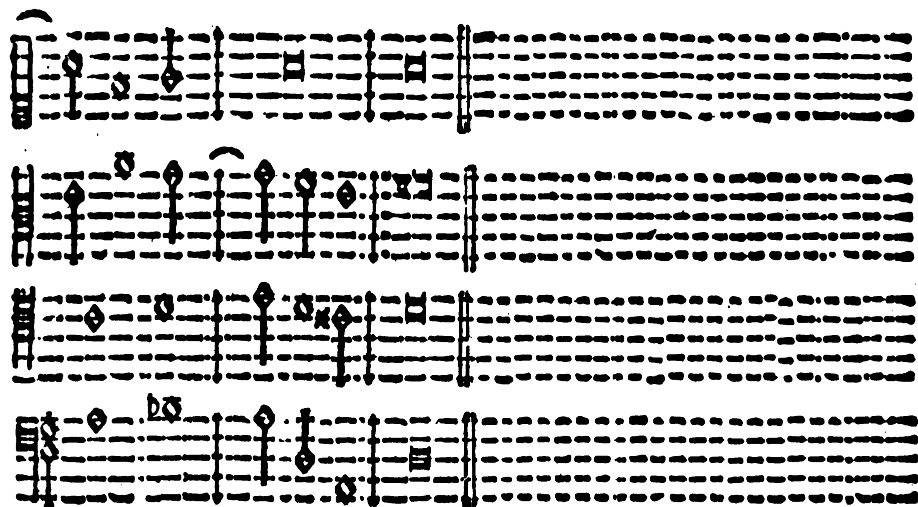
Habbi

Habbi considerazione il Compositore nell'attaccare le fughe di non tardar molto, perche vna voce sola non fà armonia, ne meno attaccarle tanto presto, che dall'vdito non siano comprese, il che si deue intendere nel principio, poiche nel mezo della Cōposizione non è sottoposto à questa regola, essendo facil cosa riconoscere quei suoni, ch'altre volte sono stati chiaramente intesi, ancorche fossero qualche poco differenti.

Deue in oltre il Compositore nel fugar à quattro voci osseruare, che il Soprano corrisponda al Tenore, e l'Alto al Basso, cambiando nel processo del Canto le fughe frà di loro, e se le parti fossero più di quattro, la quinta, e sesta parte, &c. potrà corrispondere à chi più li piacerà, quando non si volesse con quella far sentire nuouo soggetto, ò altra inuenzione, il che saria di maggior studio, e più lodeuole, particolarmente, se con l'altre parti s'andassero vicendeuolmente rispondendo, & imitando.

Fuga autentica del primo Tuono *à quattro voci.*

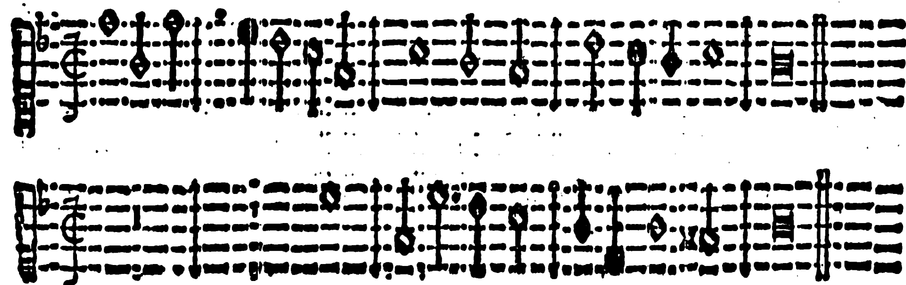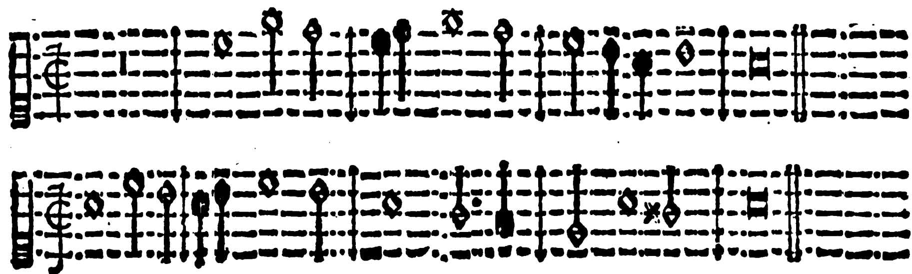




Fuga plagale del secondo Tuono à quattro voci.

L' imitazione è vna replica d'alcune, ò di tutte le figure poſte nella prima parte, che canta, fatta da altre parti; ſe ſi replicheranno ſolamente alcune figure, l'imitazione ſarà ſciolta; ſe tutte ſarà legata: queſte repliche poi ſi fanno alla ſeconda, terza, ſeſta, e ſettima, à differenza della fuga, che ſi può ſolamente fare all' vniſono, quarta, quinta, & ottaua.

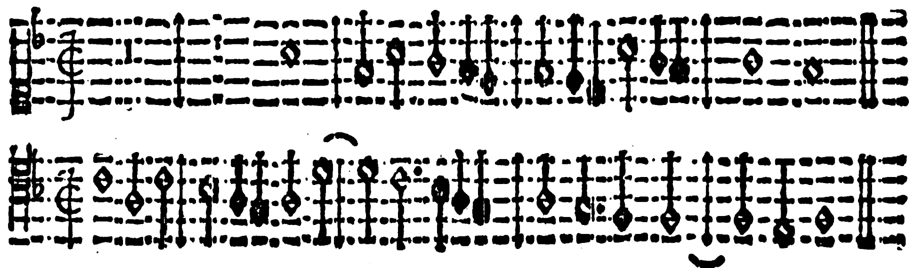
Fuga del ſecondo Tuono imitata alla ſeconda.



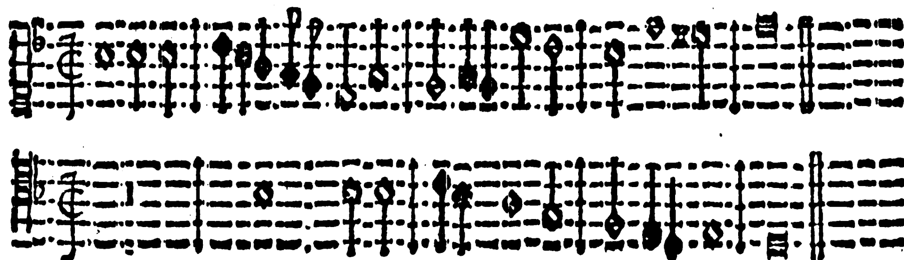
Fuga del Decimo Tuono imitata alla terza.



Fuga del secondo Tuono imitata alla sesta.



Fuga del nono Tuono imitata alla settima.



Quello, che ſia Contrapunto Doppio, di quante ſorti ſi ritroua, e modo di farlo. Capitolo Vndecimo.

IL Contrapunto doppio altro non è, che vna Compoſizione à due voci fatta ſopra, ò ſotto à qualche ſoggetto di Canto fermo, ò figurato, con artificio tale, che ſi può cantare al diritto, al contrario, & al contrario riuerſo in differenti maniere con variazione d'armonia, mutando le parti di graue in acuto, d'acuto in graue, & in oltre vi ſi può aggiungere altre parti, eſſendo però fatta cō l'oſſeruazioni, che più à baſſo ſi diranno.

Il ſudetto Contrapunto ſi può fare del tutto diuerſo ſolamente in noue modi, cioè alla Terza, alla Quarta, alla Quinta, alla Seſta, alla Settima, all'Ottaua, alla Decima, all' Vndecima, & alla Duodecima, e chiaſcheduno di eſſi ſi può variare in molte maniere con armonia diuerſa.

Si dice Contrapunto doppio, perche replicandoſi in molti modi con diuerſa armonia, ſi viene à raddoppiare: ſi dice poi alla terza, quarta, quinta, &c. perche nella ſua traſportazione, vna parte traſportata reſta ſempre lontana vna terza, quarta, quinta, &c. da qualche d'vna delle parti principali, cioè che prima ſono ſtate fatte.

Per far il ſopradetto Contrapunto biſogna priuarſi hora d'vna, ò più conſonanze, hora d'vna, ò più diſſonanze, hora d'vna, ò più conſonanze, e diſſonanze, & hora di tutte le diſſonanze, acciò che nella replica reſti purgato da gli errori: ſi che ſolo vi ſi concedono l'infraſcritte; auuertendo però, che le Conſonanze, che vi ſi proibiſcono, vi ſi concedono poi come diſſonanze ſciolte.

Nel Contrapunto *alla Terza* vi ſi concede l'Vniſono, vna Terza, la Quinta, l'Ottaua, la Seconda legata di ſopra, cioè nella par-

te acuta resoluta all' vnisono, e legata di sotto, cioè nel graue resoluta alla Terza, e la Quarta legata di sopra, e di sotto resoluta similmente alla Terza: tutto il resto si proibisce.

Nel Contrapunto *alla Quarta* vi si concede la Sesta, l'Ottaua, la Quarta legata di sotto resoluta alla Sesta, la Settima legata di sopra, e di sotto resoluta alla Sesta, e la Nona legata di sopra resoluta all' Ottaua, e legata di sotto resoluta alla Decimaterza.

Nel Contrapunto *alla Quinta* vi si concede l' Vnisono, la Terza, la Quinta, la Seconda legata di sotto, e la Quarta legata di sopra resolute alla Terza.

Nel Contrapunto *alla Sesta* vi si concede l' Vnisono, vna Sesta, l' Ottaua, vna Decima, la Seconda legata di sopra resoluta all' Vnisono, e legata di sotto resoluta alla Sesta, la Quarta legata di sotto resoluta alla Sesta, e la Settima legata di sopra resolura alla Sesta, e legata di sotto resoluta all' Ottaua.

Nel Contrapunto *alla Settima* vi si concede vna Terza, la Quinta, e la Seconda legata di sopra, e di sotto resoluta alla Terza.

Nel Contrapunto *all' Ottaua*, vi si concede l' Vnisono, la Terza, la Sesta, l' Ottaua, la Decima, la Duodecima, e tutte le Dissonanze ben risolute.

Nel Contrapunto *alla Decima* vi si concede l' Vnisono, vna Terza, la Quinta, vna Sesta, l' Ottaua, vna Decima, la seconda, e la Quarta legate di sopra, e di sotto resolute alla Terza, e la Settima legata di sotto resoluta all' Ottaua.

Nel Contrapunto *all' Vndecima* vi si concede la Sesta, la Decimaterza, la Decimaquinta, la Quarta legata di sotto resoluta alla Sesta, e la Decimaquarta legata di sopra, e di sotto resoluta alla Decimaterza.

Nel Contrapunto *alla Duodecima* vi si concede l' Vnisono, la

Terza, la Quinta; l'Ottaua, la Decima, la Duodecima, la Seconda, e la Quarta legate di sopra, e di sotto resolute alla Terza, e la Settima legata di sotto resoluta all'Ottaua.

In altro modo non si può fare Contrapunto doppio, che non sia poco meno, che l'istesso con qualche d'vno de i sopra detti; imperoche il Contrapunto alla Decimaterza è simile à quello alla Sesta: il Contrapunto alla Decimaqnarta simile à quello alla Sattima: il Contrapunto alla Decimaquinta simile à quello all'Ottaua, &c. nè alcuno Contrapunto è replicabile alla Seconda, e Nona, poiche le Consonauze si cambiano in Dissonanze, e le Dissonanze in Consonanze.

I predetti Contrapunti con le medesime regole, & osseruazioni si fanno, tanto sopra, quanto sotto il soggetto, e sono replicabili, tanto il Contrapunto, quanto il soggetto in molte maniere diuerse, come con pratticare si trouerà; onde quì solo apporteremo l'Esempio d'alcuni più principali, dal quale si potrà venire in cognizione de gli altri.

Esempio del Contrapunto doppio alla quinta fatto sopra il soggetto, il quale si può obbassare vna quinta, senza mouere il soggetto, ouero alzare il soggetto vna quinta, senza mouere il Contrapunto.

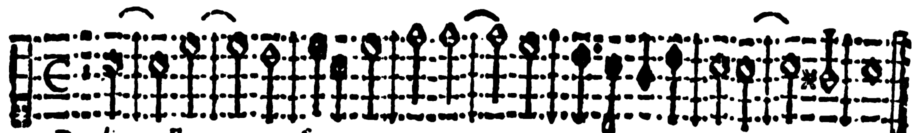
Contrapun.

Soggetto.

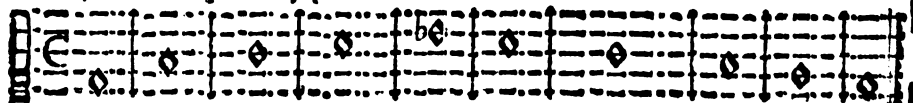
Replica alla quinta sotto.

Esem.

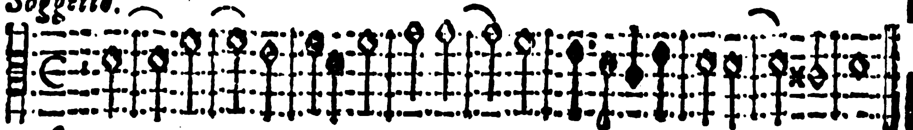
Esempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare vna quinta, senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto vna quinta, senza mouere il Contrapunto.



Replica alla quinta sopra.

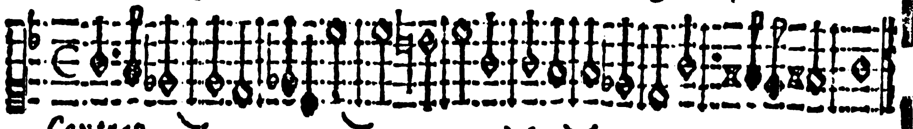


Soggetto.

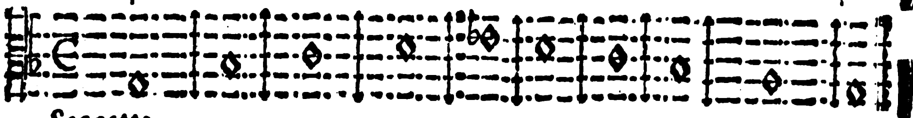


Contrapunto.

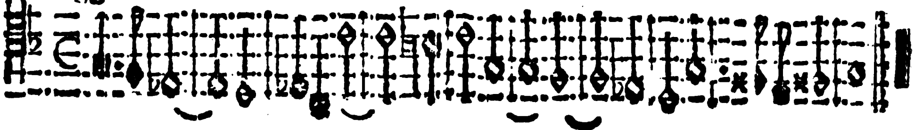
Esempio del Contrapunto dopplo all' ottaua fatto sopra il soggetto, il quale si può abbassare vna ottaua, senza mouere il soggetto, ouero alzare il soggetto vna ottaua, senza mouere il Contrapunto.



Contrap.



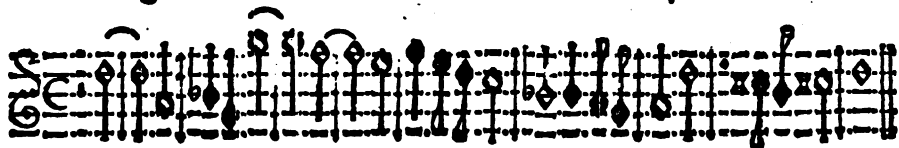
Soggetto.



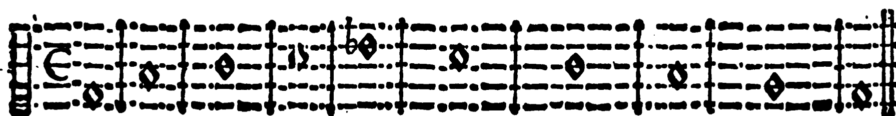
Replica all' ottaua sotto.

Esempio

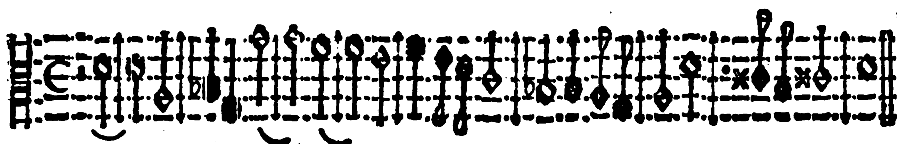
Esempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare vna ottaua, senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto vna ottaua, senza mouere il Contrapunto.



Replica all' ottaua sopra.

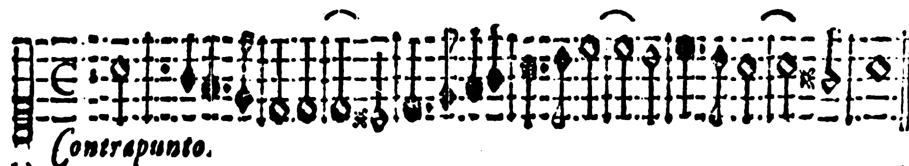


Soggetto.

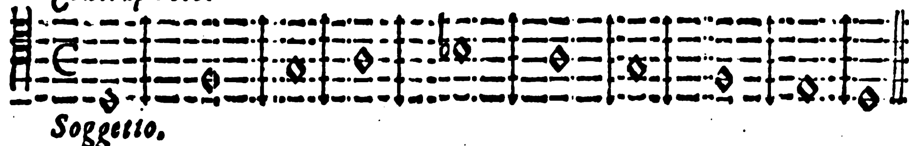


Contrapunto.

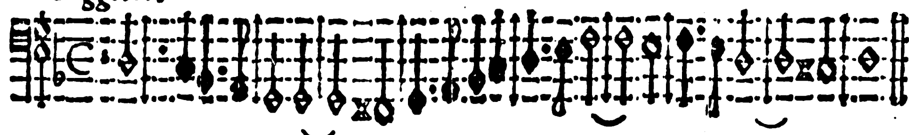
Esempio del Contrapunto dopplo alla Duodecima fatto sopra il soggetto, il quale si può abbaßare vna Duodecima, senza mouere il soggetto, ouero alzare il soggetto vna Duodecima, senza mouere il Contrapunto, ouero abbassare il Contrapunto vna quinta, & alzare il soggetto vna ottaua.



Contrapunto.

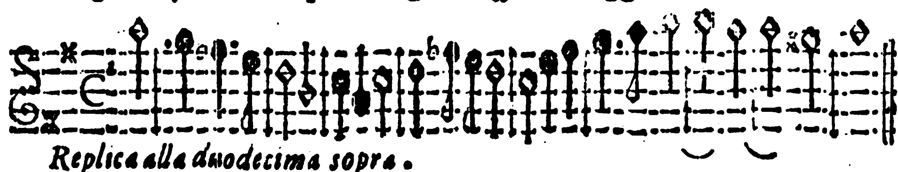


Soggetto.

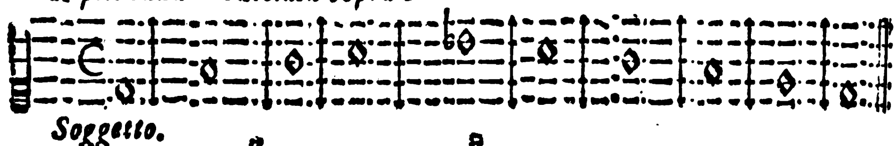


Replica alla duodecima sotto.

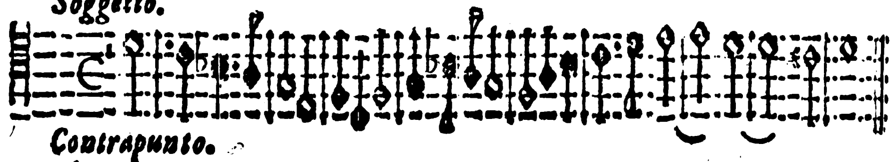
Esempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare Vna Duodecima senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto vna Duodecima, senza mouere il Contrapunto, ouero alzare il Contrapunto vna quinta, & abbassare il soggetto vna ottaua.



Replica alla duodecima sopra.



Soggetto.



Contrapunto.

Per fare vn Cõtrapunto, che si possa cantare ancora al contrario al contrario riuerso, & aggiungerui altre parti, bisogna priuarsi di qualsiuoglia Dissonanza legata, osseruando poi quanto s'appartiene alla replica del detto Contrapunto; mà accioche più facilmente si comprenda il modo di farlo, poneremo il seguente esempio.

Esempio del Contrapunto doppio alla Decima, il quale si può cantare à due, à trè, & à quattro Voci al diritto, al contrario, & al contrario riuerso in più modi diuersi d'armonia.

1.

Contrapunto.

2. *Soggetto.*

3. *Replica alla decima sotto.*

4. *Replica alla duodecima sotto.*

Replica alla terza sotto.

A due al diritto in quattro modi, come si vede.

A trè

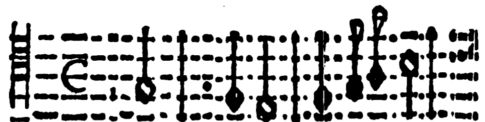
A trè in altri quattro modi, cioè cantando il primo, e secondo Contrapunto con il soggetto: il primo, e quarto: il secondo e terzo; & il terzo, e quarto.

A quattro in altri quattro modi, cioè aggiungendo vna parte al soggetto in terza sopra, e cantandolo con il primo, e secondo Contrapunto, e con il primo, e quarto: di poi aggiungendo la sudetta parte similmente in terza sotto al soggetto, e cantandolo con il secondo, e terzo, e con il terzo, e quarto Contrapunto.

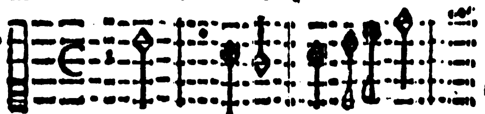
Al contrario, cioè riuoltando le parti, e cambiando l'Alto in Basso, & il Basso in Alto, si può cantare in tutti i sudetti modi, procedendo parimente al contrario nelle replice delle sopra poste, come quì si dimostra.

Esempio del sudetto Contrapunto al contrario.

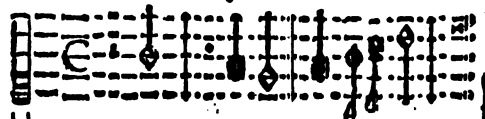
4. *Replica alla Terza sopra.*



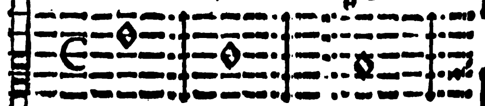
3. *Replica alla Duodecima sopra.*



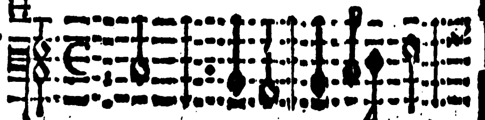
2. *Replica alla Decima sopra.*



Soggetto. Basso cambiato in Alto



1. *Cont. Alto cambiato in Basso.*



Al contrario riuerſo, cioè riuoltando le parti, come di ſopra s'è detto, cambiando l'Alto in Tenore, & il Baſſo in Soprano, ſi può cantare in tutti i predetti modi, procedendo nelle repliche nell' iſteſſa maniera, che ſi procede al contrario, come quì l'eſempio dichiara.

Eſempio del ſopradetto Contrapunto al contrario riuerſo.
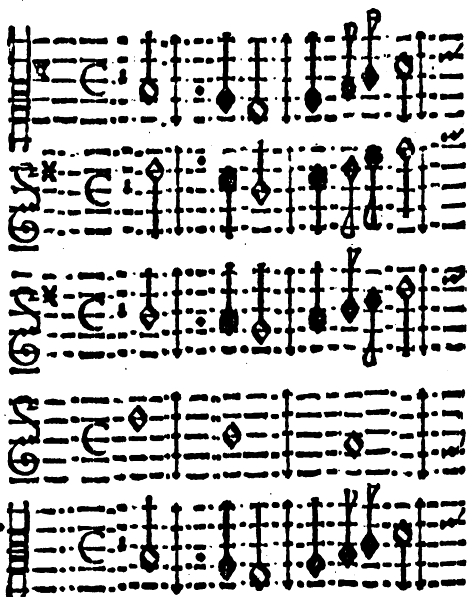
4. *Replica alla Terza ſopra.*

3. *Replica alla Duodecima ſopra.*

2. *Replica alla Decima ſopra.*

Sog. Baſſo cambiato in Soprano.

1. *Cont. Alto cambiato in Tenore.*



In oltre ſi può cantare à due, à trè, & à quattro in altri modi, de quali per breuità ſi tralaſcia la dichiarazione, come anche l'eſē-pio di tutti, potendoſi da quanto s'è detto comprendere il modo di farli.

E' ben però vero, che ne i Contrapunti doppi, Canoni, & altre ſorti d'obligazioni vi naſcono alle volte alcune relazioni di conſo-

nanze

nanze, e dissonanze, che all'vdito non rendono quella souauità, ch' egli desidera dalle Cantilene Musicali; tutta volta però in simili sorti di Composizioni si possono tolerare; mà fuori di tali occasione non si permettono.

De Canoni, & altre obligazioni. *Capitolo Duodecimo.*

C*Anon*'altro non vuol significare, (secondo il Picerli, & altri) che regola, perche si fà con regole, & osseruazioni tali, che vna, ò più parti replicano tutte le figure, ò note contenute nella prima parte, che comincia il Canto chiamata *Guida*, perche serue per guida, e maestra de i moti, che deuono fare l'altre parti chiamate *Conseguenti*, perche vanno seguitando gl' istessi mouimenti della *Guida*.

Il detto *Canon*'è di due sorti, cioè sciolto, ò libero, e legato, ò obligato. Il Canone sciolto è quello, nel quale il Compositore adopra ogni consonanza, e dissonanza, come li piace, & il legato è quello, nel quale si priua d'alcuna consonanza, ò dissonanza. L' vno, e l' altro si fanno all' vnisono, alla seconda, alla terza, & à qualsiuoglia altro interuallo, tanto per moto retto, quanto per moto contrario, e con mille altre (per così dire) obligazioni. In oltre possono essere finiti, & infiniti: il Canone infinito è quello, nel quale le parti, giunte che sono all' vltima figura tornano da capo vna, due, trè, e più volte, nel che si potrebbe procedere in infinito, se si trouassero voci infinitamente durabili, e si chiama ancora circolare, perche andando dal principio al fine, e ritornando dal fine al principio fà quasi vn circolo. Il Canone finito è quello, nel quale le parti tutte si riducono alla cadenza, & insieme finiscono; mà perche il descriuere tutte le regole particolari saria di molta longhezza, e di non poca oscurità, per tanto apporterò solamente vna

regola facilissima, che potrà seruire à tutti, eccetto ad vno, nel quale vna parte comincia dal principio, e l'altra dal fine, di cui parleremo più à basso.
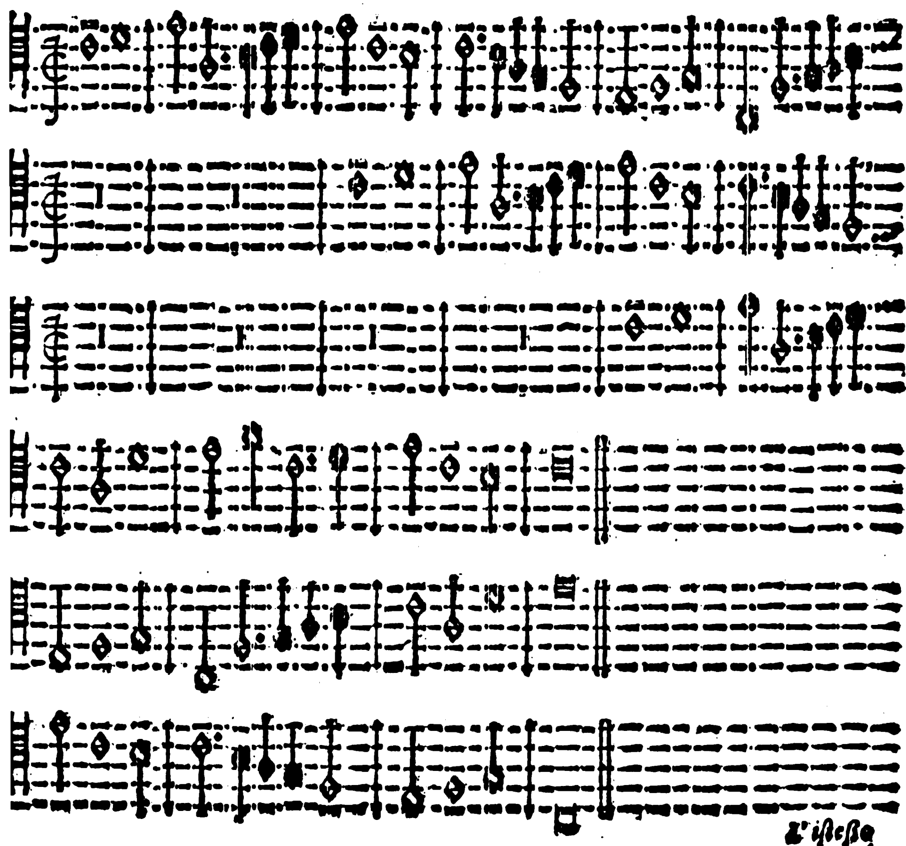
Volendo adunque fare vn Canone all'vnisono, ò à qualsiuoglia altro interuallo per moto retto, ò contrario, si pongano prima in Cartella alcune figure per la *Guida*, e quando si vorà far cantare il *Conseguente*, si farà entrare con l'istesse figure di detta guida distante dal principio di quella per l'interuallo, che dourà dare il nome al Canone, come per esempio, se il Canone si vorrà chiamare *alla terza*, entrerà distante per vna terza, se *alla quarta*, per vna quarta, &c. doppo questo si facci contrapunto sopra, ò sotto la guida, e di mano in mano si ricopino le figure della medema guida per il conseguente finche si vorrà terminare il Canone, il quale potrebbe procedere in infinito, & anco farui entrare infinite parti, come appare nel Canone posto nella mia Opera terza. Il modo di terminare il Canone finito è questo: doppo che il conseguente haurà replicato tutto il Canone posto nella guida per quell'interuallo, che piace al Compositore, s'aggiungeranno alla detta guida alcune figure per riempimento, con le quali si concluderà il Canone, auuertendo finirlo più che sia possibile nelle corde del Tuono, nel quale sarà stato principiato, e se il Canone sarà à più di due voci, il riempimento di figure nella guida si farà dopo, che l'vltimo conseguente haurà replicato il Canone della guida, come s'è detto, e dall'esempio più chiaramente si conoscerà. In oltre si deue auuertire di non far pause in modo, che nelle resoluzioni rieschino sincopate, per la ragione adotta di sopra nel 10. Capitolo della prima parte.

Quando il *Canone* sarà terminato si copierà la guida col porle in principio le Chiaui, e le pause, ouero collocando il segno di Ripresa. 𝄋. sotto, ò sopra la figura, ò pausa, sopra, ò sotto la quale il

conse-
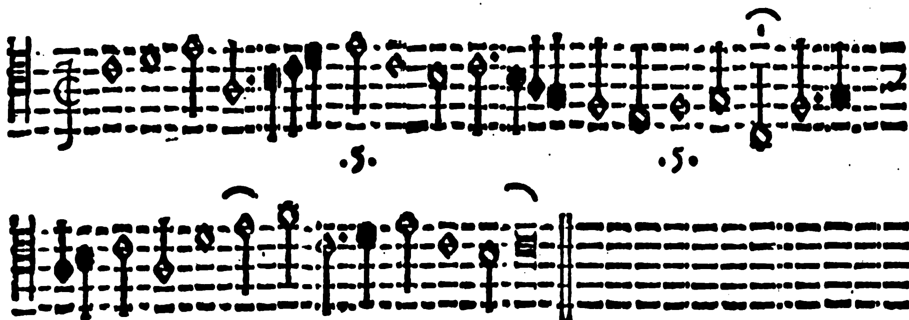
conseguente dourà principiare, e doue haurà da terminare vi si farà il segno di Corona 𝄐 e nota, che il Canone, nel quale vna, due, ò più parti cantano sopra la guida, si chiama chiuso, perche l'altre parti, ouero conseguenti sono racchiuse, e contenuti nella guida, e se le parti saranno separate, e spartite, si chiamerà aperto, ouero resoluto; che perciò i conseguenti diuisi dalla guida vengono chiamati *resoluzioni*.

Canone à trè Voci all'vnisono resoluto.

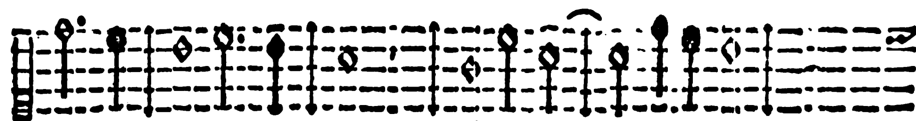


L'istessa

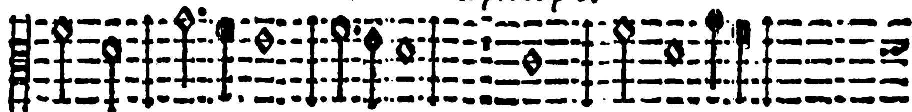
L' isteßo Canone chiuso.



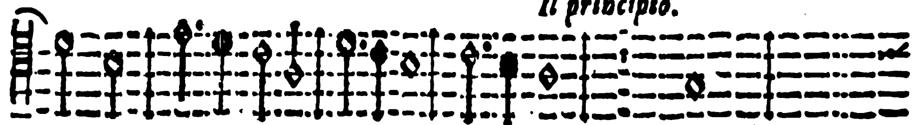
Canone infinito à quattro voci in sub Diapente, & in sub Diapason, & in sub Diapason Diapente resoluto.



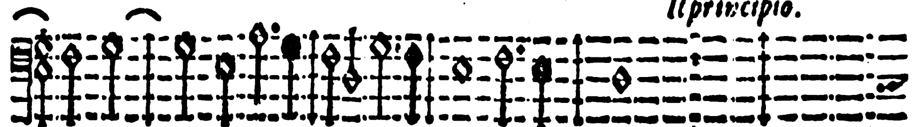
Il principio.



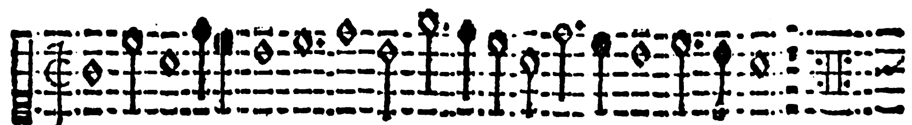
Il principio.



Il principio.

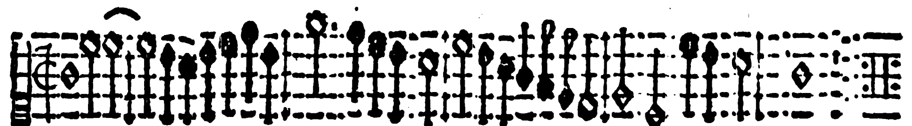


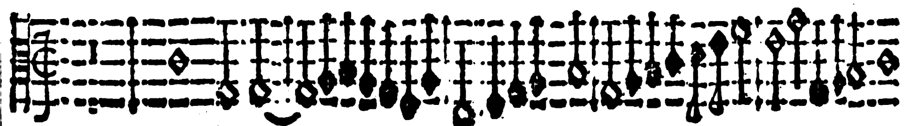
L' istesso Canone chiuso.



.5. .5..5.

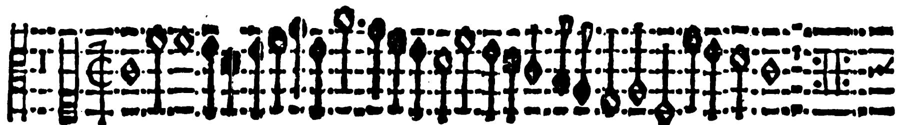
Canone à due voci in sub Diapente per moti contrari resoluto.





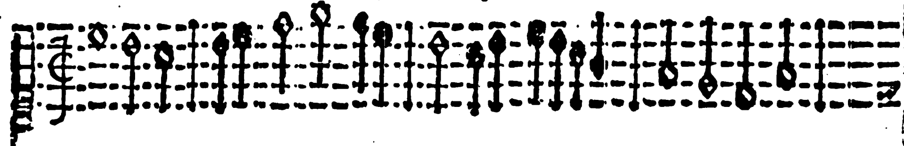
L' istesso

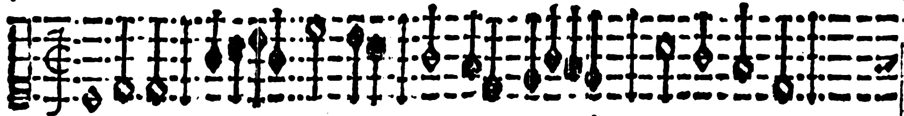
L'istesso Canone chiuso.



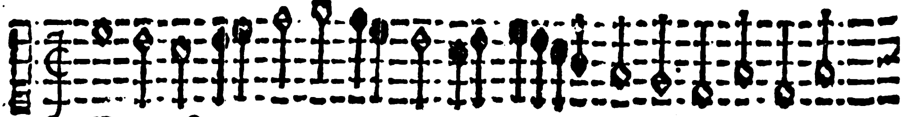
Il Canone, che segue è quello, che non si può fare con la regola generale à qualsiuoglia altro Canone data di sopra; mà bisogna prima porre in Cartella la metà del Canone, e farui sopra, ò sotto vn' altra parte in contrapunto, il che fatto si ricopino le figure della parte superiore, e di poi quelle dell'inferiore all' indietro, come qui sotto si mostra. Si deue però osseruare nel componerlo di non fare frà le parti dissonanza, ne figure puntate, ne Diesis, ne B molle.

Canone à due voci, nel quale vna parte comincia dal principio, e l'altra dal fine, stando ambe due le parti al diritto, resoluto.

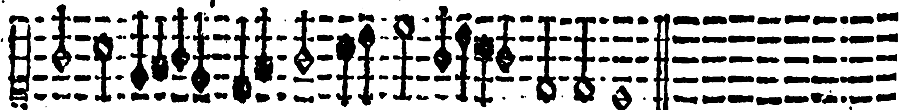




Il sudetto Canone chiuso.



Primo Soprano.

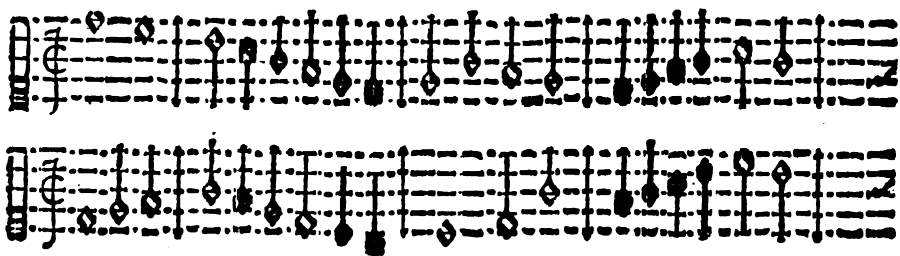


Secondo Soprano.
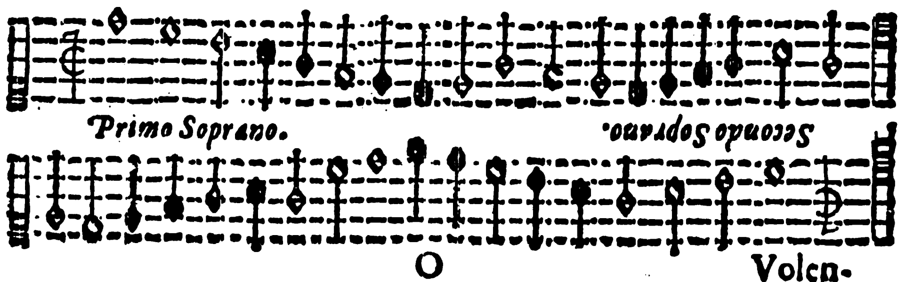
Il

Il ſudetto Canone ſi può eziandio fare in vn' altra maniera (& è meglio, e più pratticabile) cioè, che la parte, che comincia dal fine canti, come ſe cantaſſe alla diritta ſtando all' incontro dell' altra parte; mà oltre le ſopra dette oſſeruazioni, deueſi auuertire di principiare in corde, che nel fine ſiano del Tuono, ſopra del quale ſi vorrà far il Canone, e che non ſi faccino pauſe rotte, ne accidente alcuno frà la Compoſizione, poiche nella parte, che comincia dal fine naſcerebbero falſe relazioni, & altri incõuenienti. Quando il Canone ſarà fatto, ſi ricopino le figure della parte ſuperiore, e di poi ſi volti la Cartella alla riuerſa, e ſi ricopino quelle dell' inferiore nella conformità, che quì ſi vede.

Canone à due voci, nel quale vna parte comincia dal principio, e l' altra dal fine, ſtando vna delle dette parti al diritto, e l' altra al cõtrario, riſſoluto.



Il ſudetto Canone à due Soprani chiuſo.

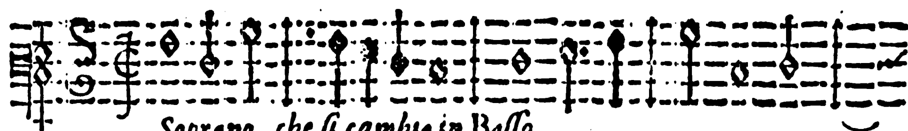


Volendo ancora fare vn Canone, che ogni volta, che si torna da capo si possa alzare vn grado lontano dal principio, si cosideri quello posto di sopra nella prima parte del PADRE D. AGOSTINO BENDINELLI LVCCHESE *Canonico Regolare Lateranense*, à cui se bene la Musica serue solamente per ornamento di molt'altre virtù, è però anche in questa così eccellente, che al giorno d'hoggi, per mio credere, hà pochi, che l'agguaglino, & io ben posso attestarne per riconoscere da suoi amoreuoli, e ben fondati insegnamenti tutto il meglio, che hò appreso di questa professione.

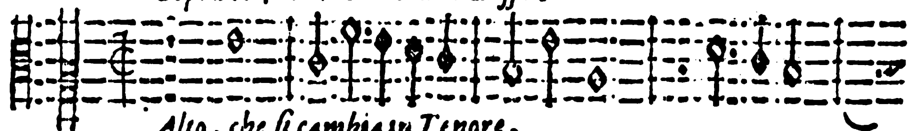
Per compimento di questo Capitolo aggiungeremo vn obligo di Composizione à quattro voci, la quale si può cantare ancora al contrario riuerso, cioè riuoltando le parti, e cambiando il Soprano in Basso, l'Alto in Tenore, il Tenore in Alto, & il Basso in Soprano, e così le figure saranno frà loro contrarie riuerse nel modo spiegato nel Capitolo delle fughe. La regola di farla è questa: si fugga la quarta con il Soprano in luogo di cōsonanza, fuor che nel modo si vedrà nell'Esempio: non si facci legatura, eccetto di quarta, e con le parti di mezo: s'auuerta, che il Soprano con l'Alto vadi di terza, di quinta, d'ottaua, e qualche volta di sesta ben posta, e l'istesso s'osserui frà il Tenore, & il Basso; l'altre due parti frà di loro s'accomodino, come si può, e notisi, che nel riuoltar le parti, le *pause* non si mutano: il *Diesis* si cangia in *B molle*, & il *B molle* in *Diesis*, come altroue s'è detto, e pratticato nella quinta mia Opera: s'auuerta ancora, che non si possono sempre frà le parti dare tutti gli accordi soliti, e ciò per fuggir qualche incōmodo, che pratticando si conoscerà.

Com-

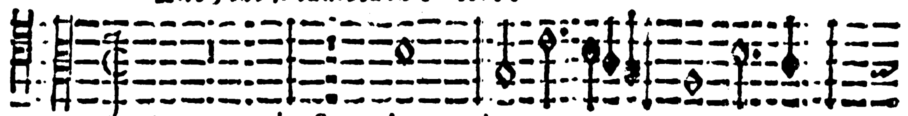
Composizione à quattro voci, che si può cantare ancora al contrario riuerso.



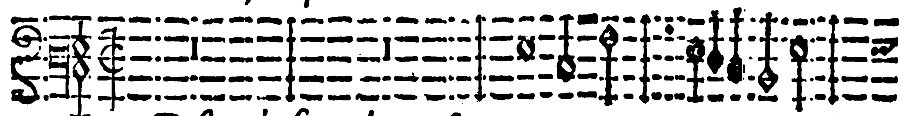
Soprano, che si cambia in Basso.



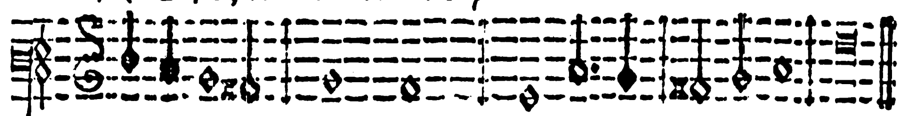
Alto, che si cambia in Tenore.

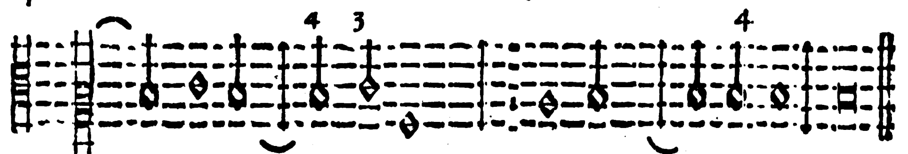


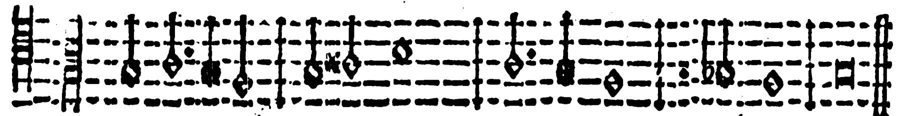
Tenore, che si cambia in Alto.



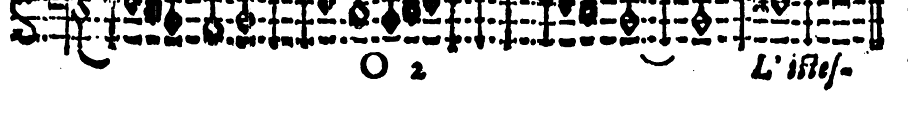
Basso, che si cambia in Soprano.



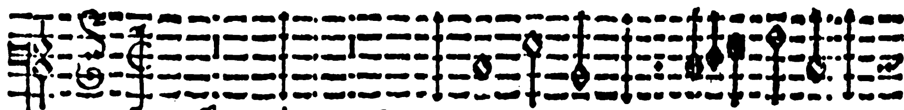




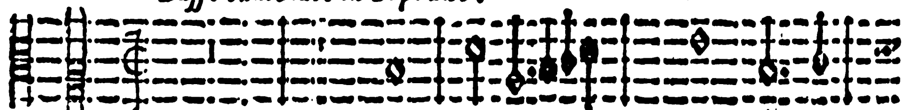




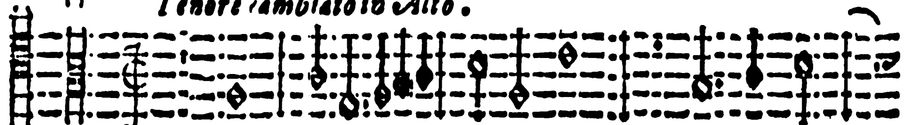
L'istessa Composizione al contrario riuersa.



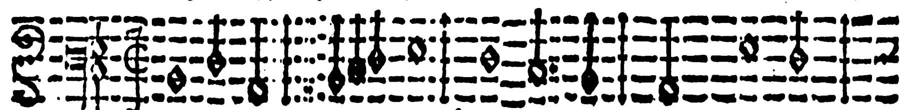
Basso cambiato in Soprano.



Tenore cambiato in Alto.

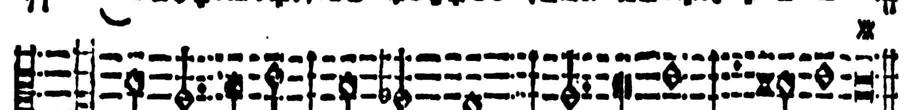


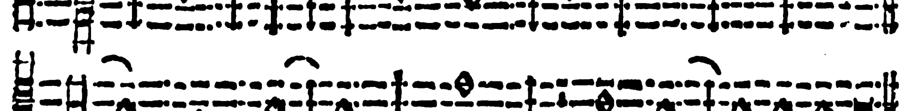
Alto cambiato in Tenore.

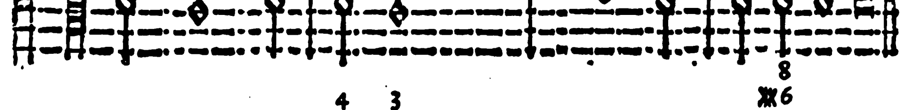


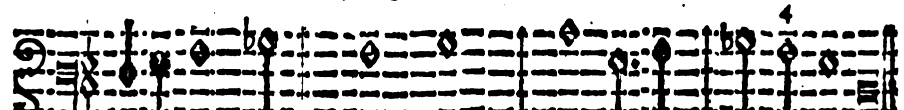
Soprano cambiato in Basso.

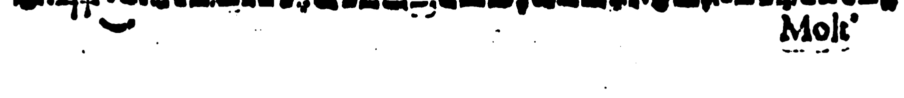












Molt'altre sorti d'obligazioni si possono trouare, poiche è in potestà del Compositore l'obligarsi come vuole, e perciò altro nõ dirò di loro, stimando, che quanto hò detto sia bastante per la cognizione di qualsiuoglia altre.
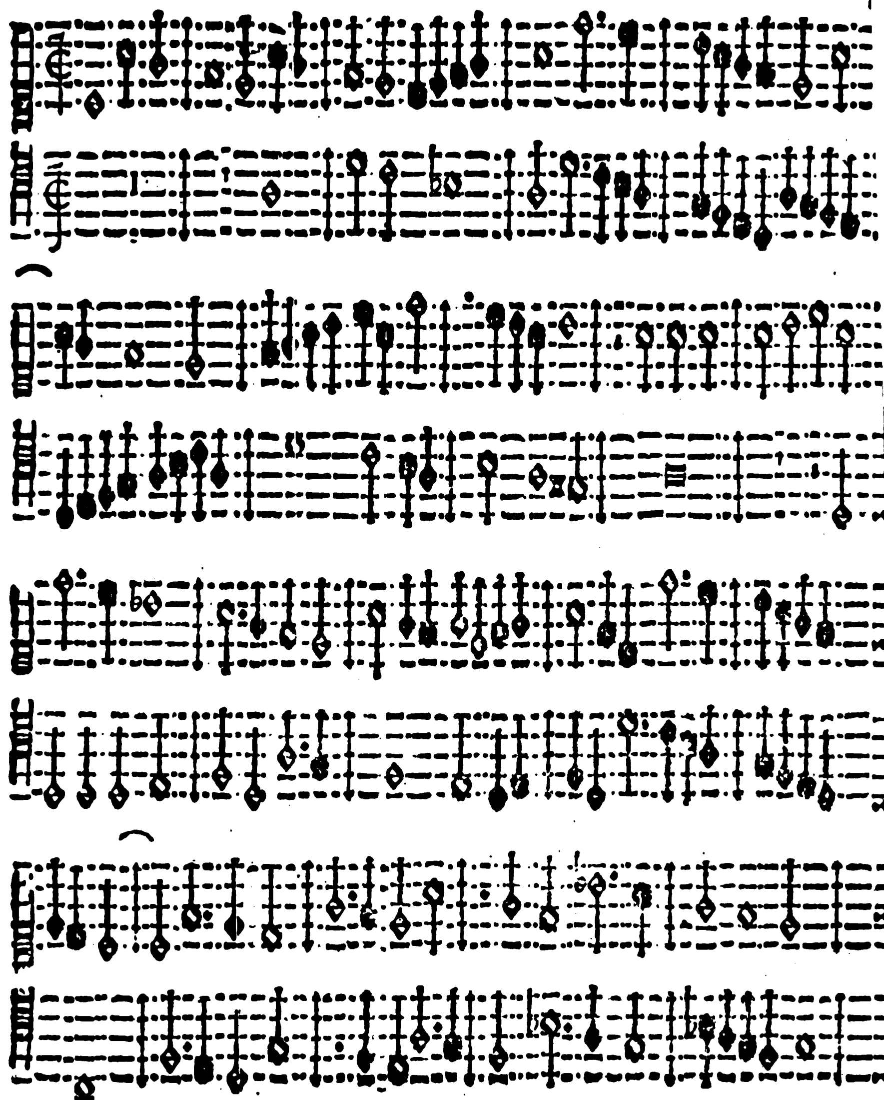
Chi desidera vedere studi particolari sopra Canoni, veda la Messa *O salutaris Hostia* di Pier della Rue, la Messa *de Feria di Feuim*, la Messa *de Beata Virgine, & ad Fugam* di Iosquino, la Messa *Veni Sancte Spiritus* di Vulfrano, la Messa *Lumbre* di Brumel, la Messa *Benedicta es Cælorum Regina* di Morales, la Messa *Vltimi miei sospiri* di Roccho Rodio, la Messa *de Beata Virgine* di Costanzo Porta, la Messa *Repleatur os meum* del Palestina, i Magnificat per tutti li Tuoni Ecclesiastici di Lodouico Vittoria, i Canoni di Francesco Soriano, i Duo del Mettallo, la Decimaquarta Opera di Francesco Valentini, il Libro de Canoni à 2. 3. e 4. di Gio. Paolo Cima, la Cartella Musicale d'Adriano Banchieri, l'Organo de Cantori di Gio. Battista Rossi, e per vltimo la terza mia Opera Musicale.
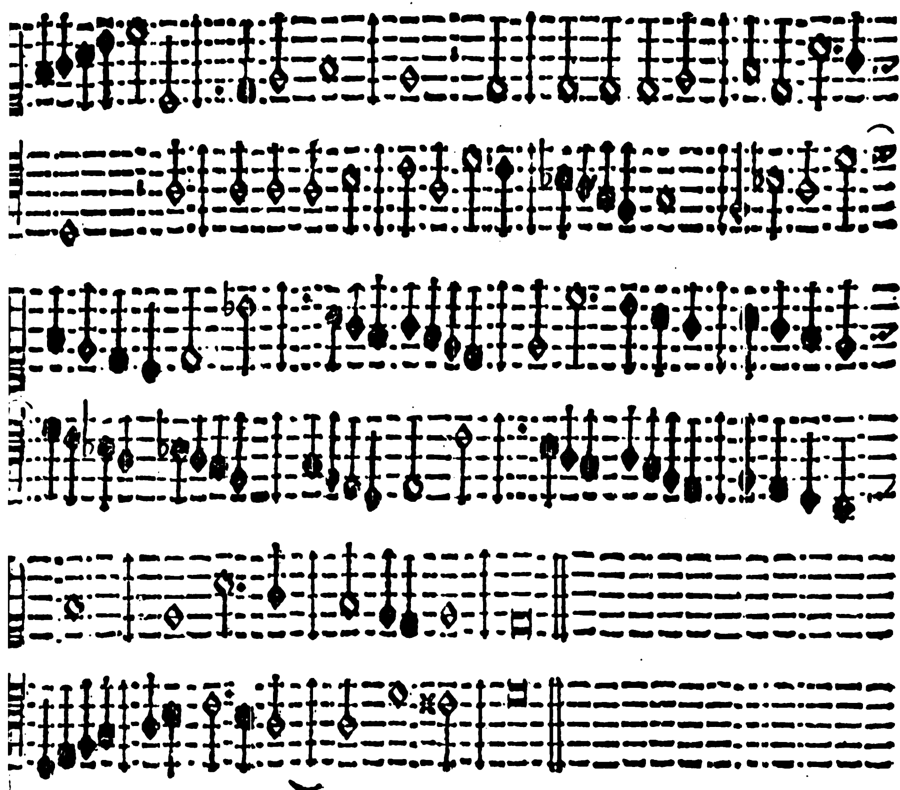
Della Compositione à due, trè, e quattro. *Capitolo Decimoterzo.*

IL Duo (ouero Composizione à due voci) è il più difficile da farsi, perche in esso bisogna osseruare puntualmente i precetti dati di sopra, essendo regola generale, che à quante manco voci le Cõposizioni si fanno, più regole vi vanno.

Adunque nel Duo si schiueranno gli vnisoni, e le ottaue più, che sia possibile, particolarmente in battere: si farà che le parti s'imitino frà di loro, e cantino leggiadramente andando per moto contrario, e congiunto più che si può, fuggendo le false relazioni, e salti irregolari, risoluendo le dissonanze conforme le buone regole altroue insegnate, e le cadenze si faccino all'vnisono con la seconda, ò all'ottaua con la settima, e non mai con la quarta. *Esem-*

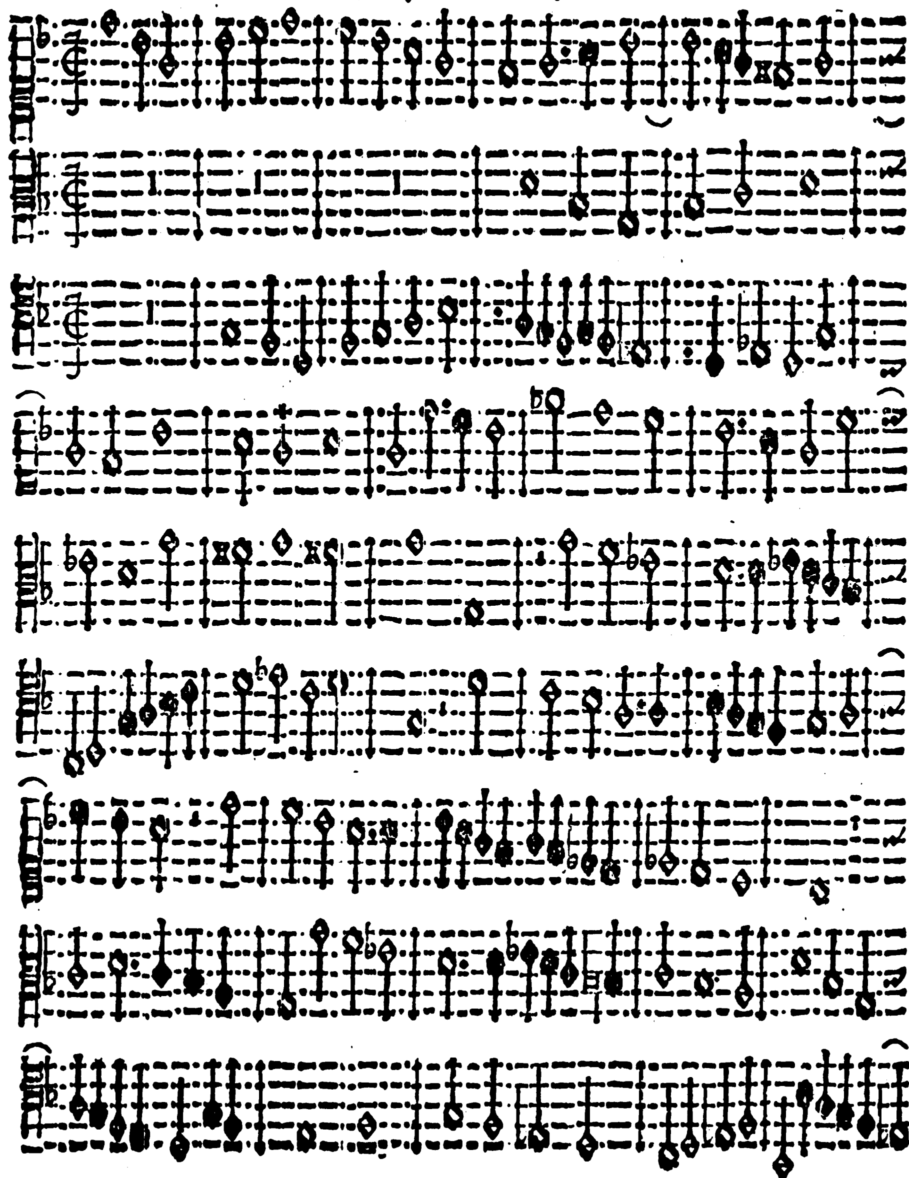
Esempio del Duo.

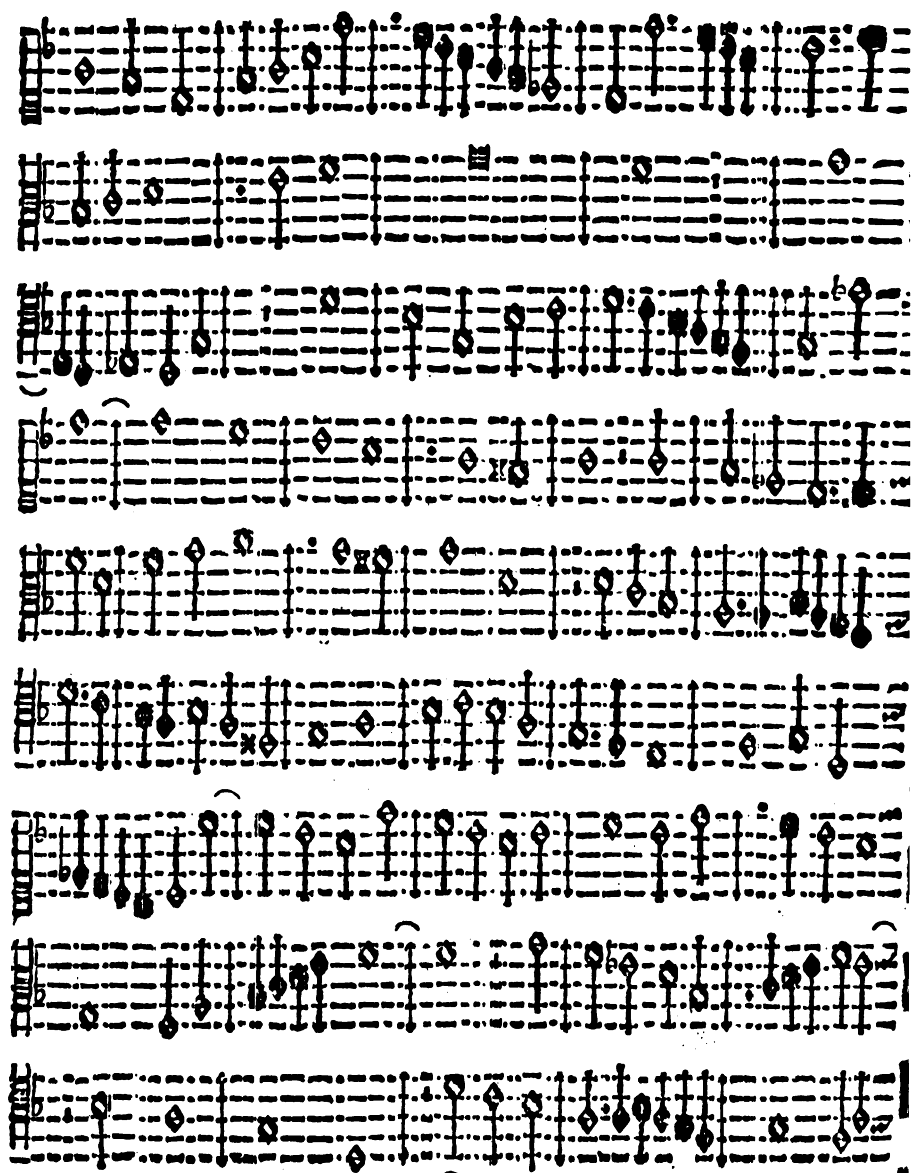




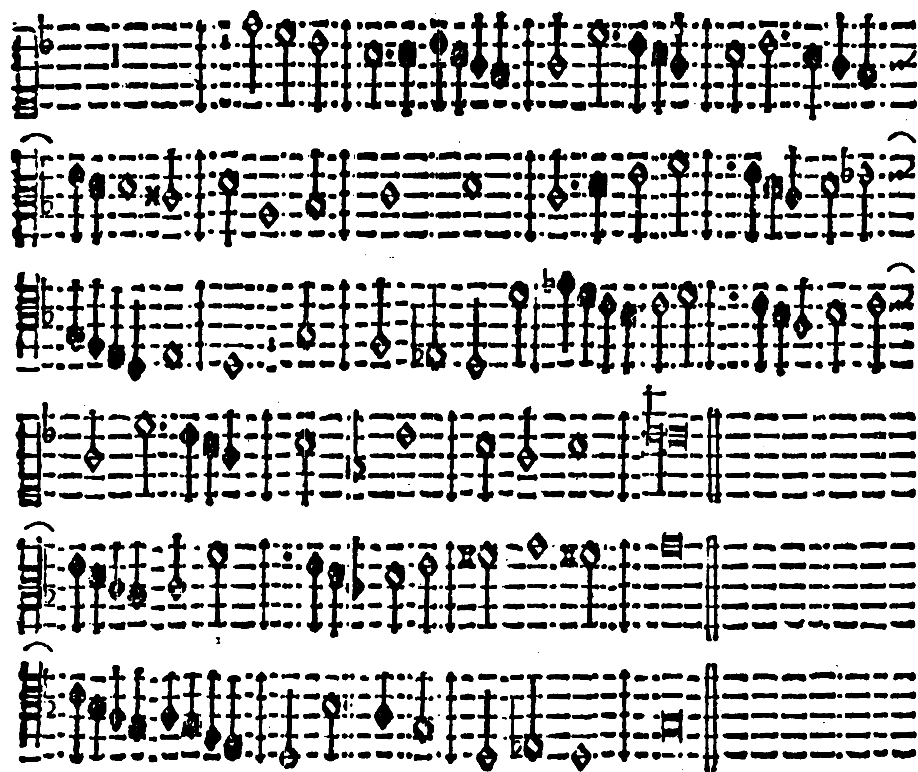
Il Terzo (ouero Compoſizione à trè voci) deue partecipare diſcretamente del graue, e dell' acuto, e non ſia mai priuo della terza, ò della quinta, & in mancanza di loro della ſeſta, la quale, ſe ſarà maggiore (al parere del Zarlino nelle ſue Iſt. Arm. parte terza Capitolo 60) meglio ſi diuiderà (maſſime per fuggire il tritono) con la terza maggiore nell' acuto, e la minore con la terza minore nel graue, che altrimente.

Esempio del Terzo.





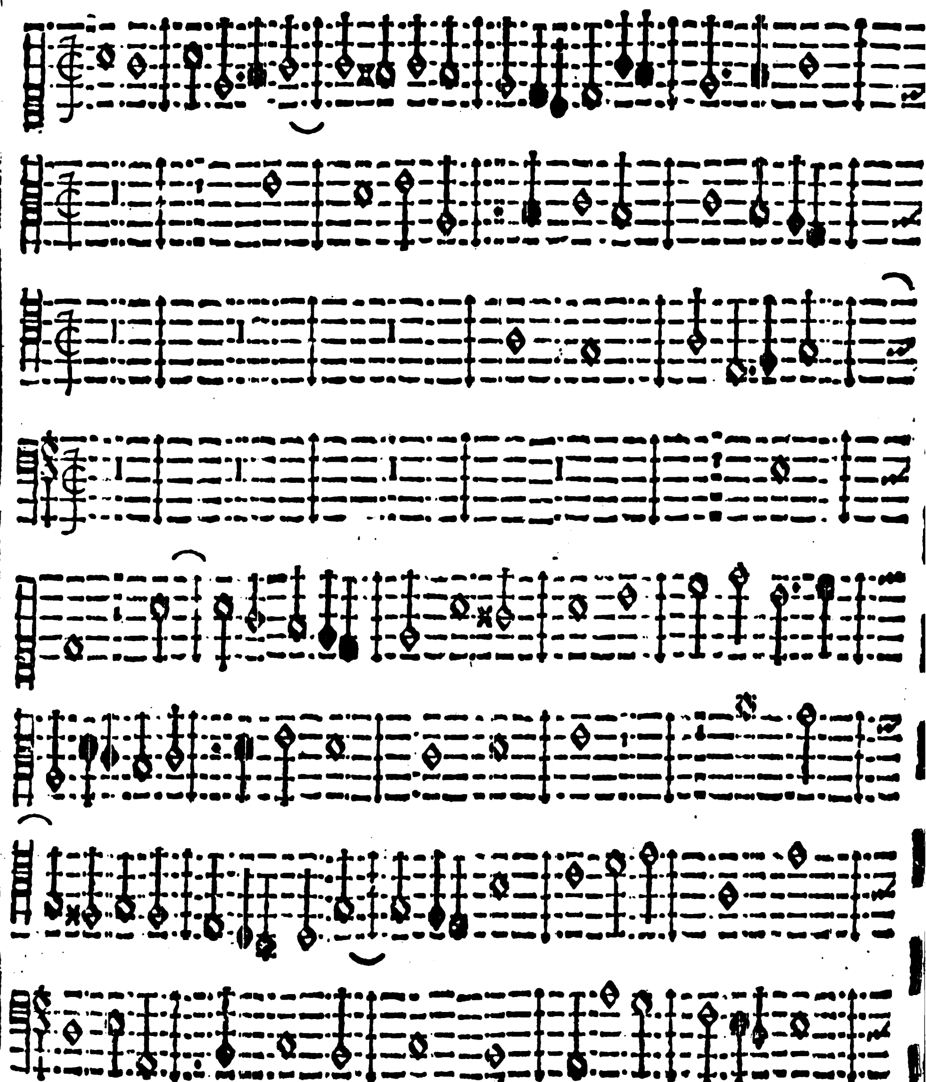
P

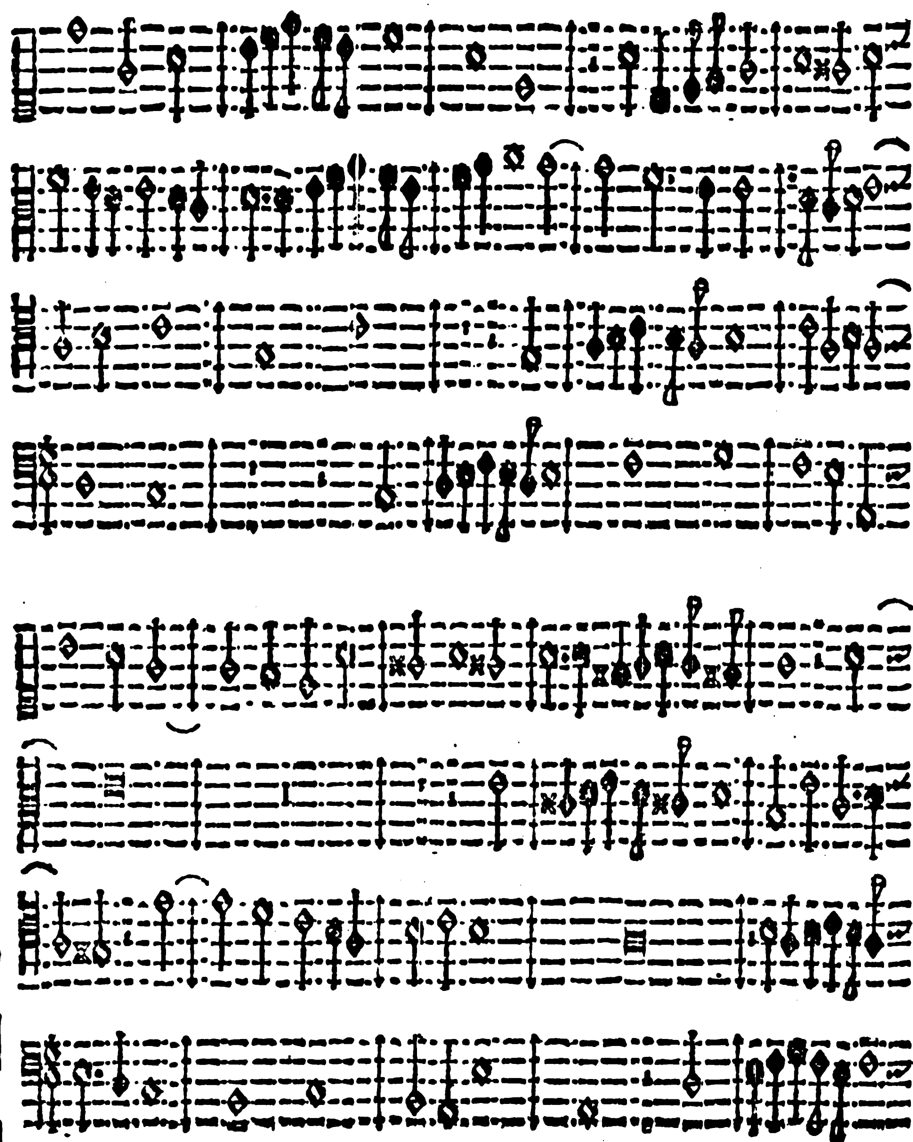


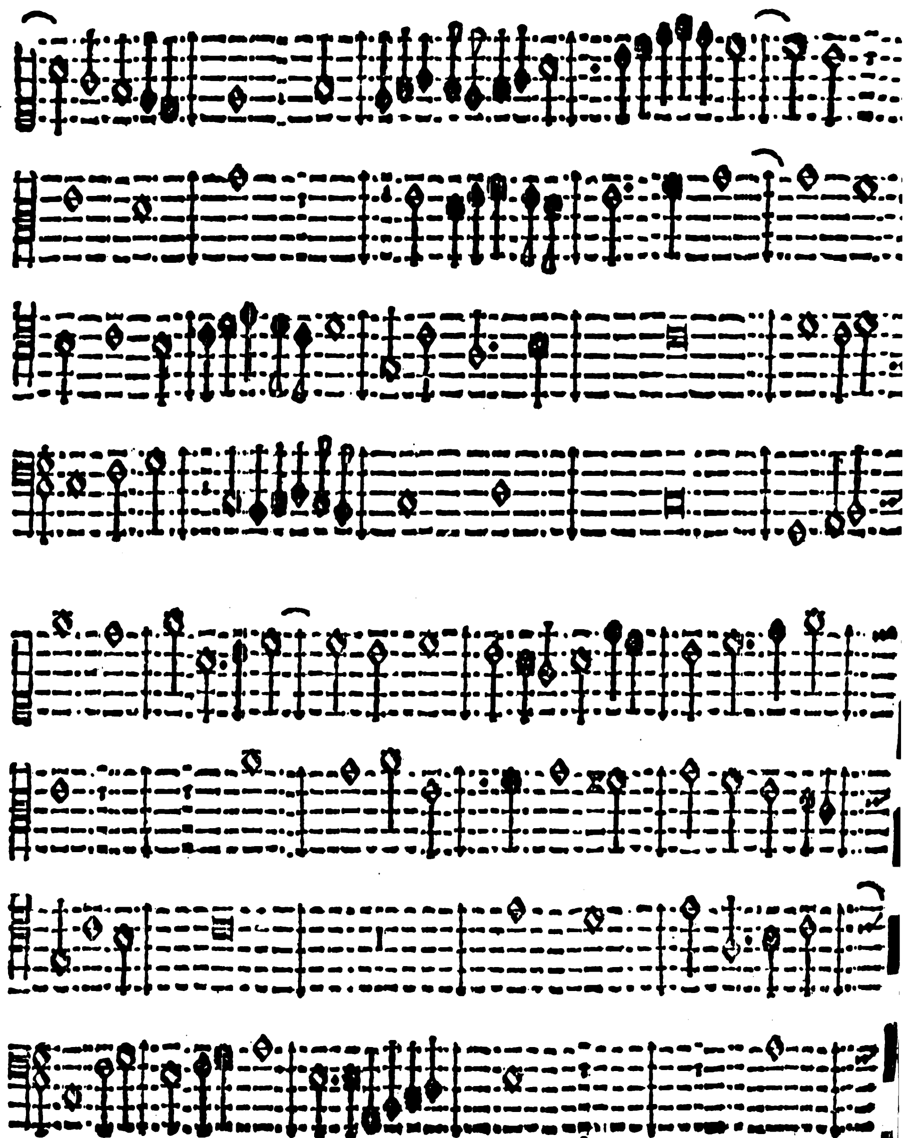
Il Quarto (ouero Composizione à quattro voci) benche non sia soggetto à tante strettezze, quanto è il Duo, e Terzo, con tutto ciò deue osseruare diligentemente il Tuono, e non essere priuo nell' istesso tempo della terza, e della quinta, acciò non resti voto d'armonia, e non potendo alle volte ponerui i detti accordi, vi s'accommoderà la sesta nel miglior modo che si può; con ambe le parti di mezo sarà lecito andare di quarta in quinta, e per il contrario, fuggendo gli vnisoni mal posti, & osseruando nel resto le regole, e precetti dati altroue.

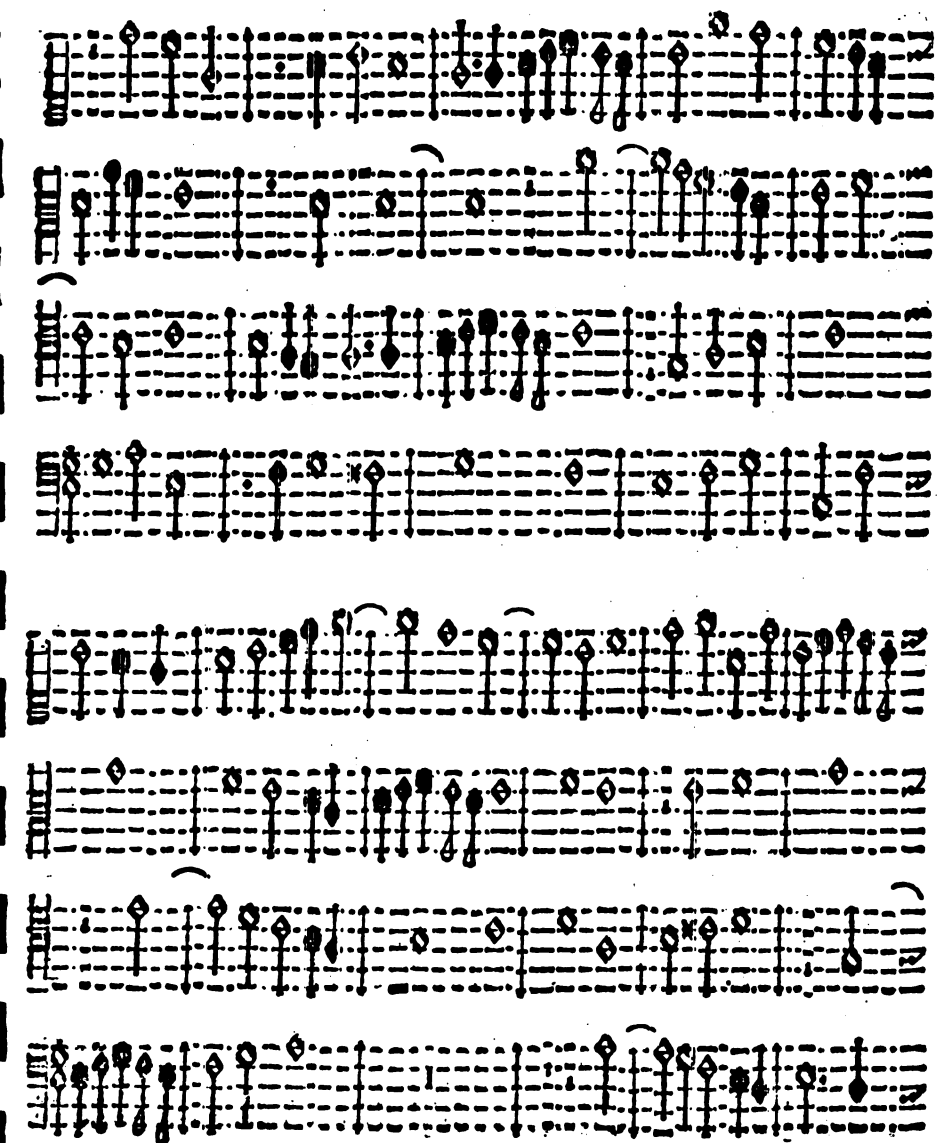
Essem-

Esempio del Quarto.











Non m'estendo in dar osseruazioni per le Composizioni à più di quattro voci, poiche da quanto s'è detto, il nouello Compositore facilmente conoscerà in che maniera debba regolarsi, tanto più, che crescendo le parti, crescono le licenze; onde se il studioso Scolaro componerà bene à quattro voci, non haurà difficoltà alcuna nelle Composizioni à cinque, sei, e più voci; ricordando solo, che quanto più componerà osseruato, tanto migliori saranno le Composizioni, & esso più stimato da quelli, che sanno.

In qual sorte di Composizioni sia lecito alle volte al Compositore seruirsi di qualche licenza, & autorità. Capitolo Decimoquarto.

SE bene le buone regole osseruate fanno ottimo effetto in ogni Composizione; ad ogni modo pare, che in alcune si richieda maggiormente la loro osseruanza, più che in altre; onde sarà bene

ne

ne vediamo in qual ſpecie di Canto ſia lecito alle volte al Compoſitore ſeruirſi di qualche licenza, & autorità.

Si poſſono le Compoſizioni diuidere in due ſorti, cioè di voci, e di ſuoni: quelle di voci, ò ſono Eccleſiaſtici, ò dicanſi ſacre, come Salmi, Meſſe, Motetti, &c., ò ſono ſecolari, ò Profane, (per meglio dire) come Arie, Canzonette, ſtili recitatiui, Madrigali, &c. in oltre le Compoſizioni Eccleſiaſtiche poſſono eſſere in concerto, ò à Capella, dette alla Paleſtina, per eſſer ſtato queſto ſtile frequẽtato da quel grand' huomo di Gio. Piet Luigi Paleſtina, chiamato degnamente da Agoſtino Piſa nel ſuo Trattato della battuta à carte 87, honore della Muſica, e Prencipe de' Muſici, & à carte 124 afferma, che par cauſa ſua non fù da ſommi Pontefici, sbandita dalle Chieſe la Muſica, come haueuano penſiero di fare, per i molti abuſi cagionati da Compoſitori ignoranti.

Il fine delle Compcſizioni Eccleſiaſtiche, ſiano di voci, ò di ſuoni, è honorare, e lodare Iddio, e mouere chi aſcolta à deuozione, & il fine d' altre Compoſizioni, è dilettare l' vdito, e ricreare l' animo de gli aſcoltanti.

Adunque nelle Compoſizioni da Chieſa douranno oſſeruarſi le buone regole, e precetti, per honorare, e lodare Iddio cõ ogni miglior modo, particolarmente in quelle à Capella, nelle quali non ſarà lecito pigliarſi licenza, & autorita, ſe non tanta, quanta ſe ne ſono preſa il Paleſtina, Coſtanzo Porta, Ciprian de Rore, Morales, Adriano Vuilaert, Henrico Iſaac, & altri autoreuoli Prattici: nelle cõcertate poi ſi tolera alle volte qualche coſa, maſſime ſe ſono à molte voci, come ancora nelle Compoſizioni profane, Sinfonie, & in alcun' altre fatte per mouer gli affetti.

E' ben vero, che le regole di Muſica non ſono precetti diuini; mà ſono però precetti humani oſſeruati da buoni Compoſitori, i

quali

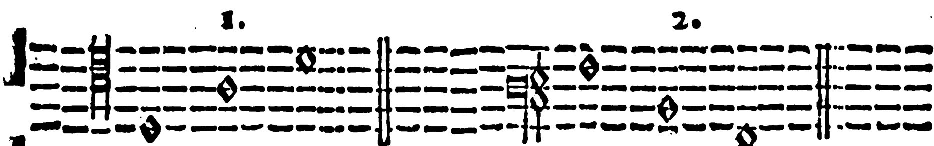
quali se alcuna volta li trasgrediscono, lo fanno con artifizio tale, & in certe occorrenze, che fanno conoscere à gl' Inteligenti non potersi fare altrimente, à differenza d'alcuni, che si fanno lecito ogni cosa, senza distinguere stile da stile, e Composizione da Composizione, non considerando, che gl' Intendenti non misurano il valore delle persone dalle licenze sregolate nelle Cantilene; mà dalla bontà di quelle. Questi tali, che sprezzano le buone regole danno à conoscere, che non l'intendono, mentre si vanno ostinando nella loro falsa opinione, che non si possino formar Canti grati, e vaghi all' vdito con l' osseruanza de buoni precetti: veggano l'opere de Sig. Beneuoli, Graziani, Carissimi, Fabri, Foggia, Abbatini, Virgilio Mazzochi, e d' altri simili Compositori, che restaranno conuinti, poiche in esse si scorge l' artificio, e vaghezza Musicale con le buone regole vniti insieme: in somma conchiudo, che quelli, i quali compongono senza saper render le vere ragioni di ciò che fanno, sono à guisa di Ciechi, che vanno sì, mà non sanno doue si posino il piede, il che basti per hora.

De i Tuoni del Canto figurato. Capitolo Decimoquinto.
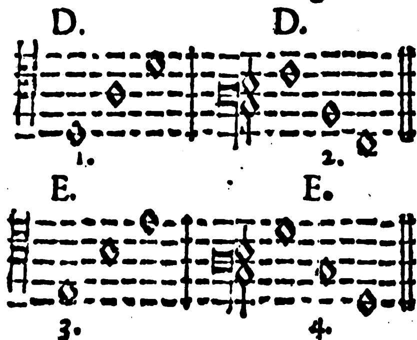
IL trattare de i Tuoni, ò Modi è materia assai diffiicile per la diuersità dell' opinioni, tanto nel numero loro, quanto nel nome, come si può vedere nelle Istit. Arm. del Zarlino parte quarta Capitolo Terzo; mà sia come si voglia, noi solo dimostraremo, che non sono ne più, ne meno di dodici, seguendo il parere dell' istesso Zarlino, huomo, che in questa scienza non hà hauuto chi l' agguagli come afferma l' Artusi nell' Arte sua del Contrapunto; e prima si deue auuertire che, chi non haurà buona cognizione delle specie già mostrate di sopra nel secondo Capitolo, non potrà giungere all' intelligenza perfetta di quanto segue.

Il Tuono adunque altro non è, che vna forma, ouer qualità d'armonia, che si troua in ciascuna delle sette specie dell'ottaua, modulata per quella specie di quinta, e quarta, che sono conueneuoli alla sua forma: si chiama *Tuono* dal verbo *Intuonare*, & è propriamente del Canto fermo, à differenza del figurato, nel quale il Tuono vien chiamato *Modo* dal verbo *Modulare*; onde i modi nel Canto figurato altro non sono, che diuerse modulazioni, & armonie.

Sei sono le lettere Musicali, che formano l'ottaue, dalle quali nascono i Tuoni, ò modi, cioè D. E. F. G. A. C. lasciandosi fuori la corda B, per non hauer la quinta, e quarta perfetta naturale: ciascheduna delle dette lettere abbraccia due Tuoni, vno detto autentico, e l'altro plagale, la differenza de quali si dirà altroue; l'autentico si ritroua frà l'ottaua diuisa, come nel primo modo si vede, & il plagale frà l'ottaua diuisa, come nel secondo appare.



La varietà dei sudetti Tuoni nasce dalle specie della quinta, e della quarta aggiunte insieme, come si dirà.



Il primo, e secondo Tuono si formano della prima specie della quinta D, & A, e della prima specie della quarta A, e D.

Il terzo, e quarto Tuono si formano della seconda specie della quinta E, e B, e della seconda specie della quarta B, & E.

Il

Il quinto, e sesto Tuono si formano della terza specie della quinta F, e C, e della terza specie della quarta C, & F.

Il settimo, & ottauo Tuono si formano della quarta specie della quinta G, e D, e della prima specie della quarta D, e G.

Il nono, e decimo Tuono si formano della prima specie della quinta A, & E, e della seconda specie della quarta E, & A.

L'vndecimo, e duodecimo Tuono si formano della quarta specie della quinta C, e G., e della terza specie della quarta G, e C.

F. F.

5. 6

G G.

7. 8.

A. A.

9. 10.

C. C.

11. 12.

E perche non vi sono altri modi di combinare insieme diuersamente la quinta, e la quarta, resta prouato, che i Tuoni non sono ne più, ne meno di dodici, come nel Decimonono Capitolo più chiaramente si dimostrerà.

D'alcune particolarità de i sudetti Tuoni, e l'esempio in Duo di ciascheduno. Capitolo Decimosesto.

ALtra differenza non è trà il Tuono autentico, e suo plagale, se non che l'autentico ascende vna quarta sopra il plagale, e questo la descende sotto l'autentico: l'autentico hà proprietà di fugar verso l'acuto, & il plagale verso il graue: l'autentico (secondo

alcuni) è di natura viuace, & il plagale è di natura mesta: tutto ciò non viene però osseruato nello stile concertato, ne vi si può osseruare, per le bizarie, che in esso si ricercano; mà nello stile à Capella si può, e si deue osseruare non solo le sudette particolarità; mà eziãdio quanto hà osseruato Giouanni Nasco, Giachetto Berchem, Ihan Gero, Palestina, & altri simili ottimi Prattici, come altroue s'è detto.

La regola del fugar verso l'acuto nel Tuono autentico, e di fugar verso il graue nel Tuono plagale è arbitraria; mà osseruandola si procederà secondo la natura loro.

Le Cadenze regolari dell'vno, e dell'altro Tuono si fanno nel principio, mezo, e fine della quinta, e nel principio, e fine della quarta, e le irregolari si fanno in qualsiuoglia altre corde.

La Corda finale di ciaschedun Tuono è nella lettera che lo forma; mà accioche meglio s'intenda quanto s'è detto, formaremo quì sotto l'esempio in *Duo* di ciaschedun Tuono nelle sue proprie corde naturali, colle sue cadenze regolari, e le loro corde finali.

Duo del primo Tuono.

Canto.

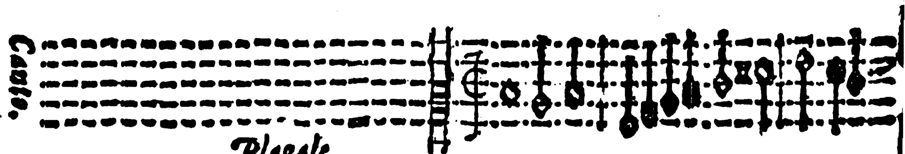
Autentico.

Il semit. nella 3. e 7. Corda.

Tenore.

Re mi fa sol re mi fa sol

Duo del secondo Tuono.





la sol fa la sol fa mi re

Duo del terzo Tuono.
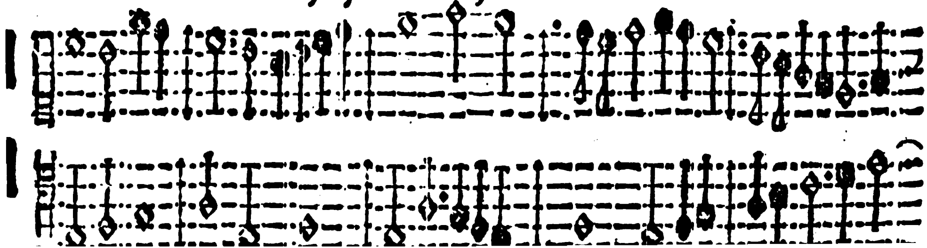
Canto.

Autentico.

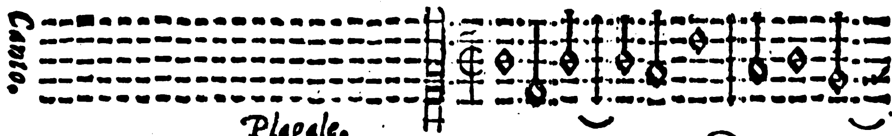
Il semit. nella 2. e 6. Corda.

Tenore.

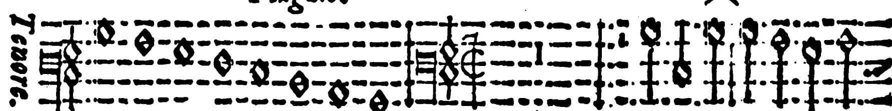
mi fa sol re mi fa sol la



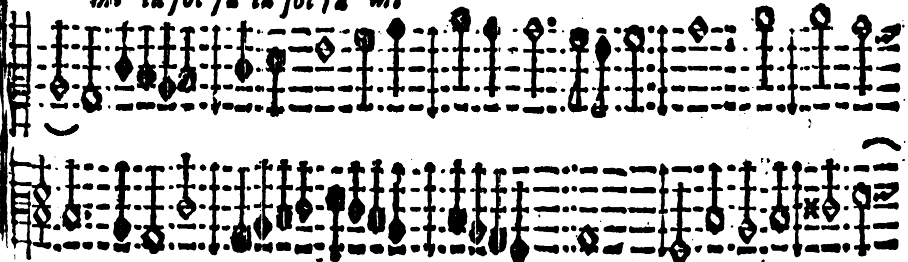
Duo del quarto Tuono.

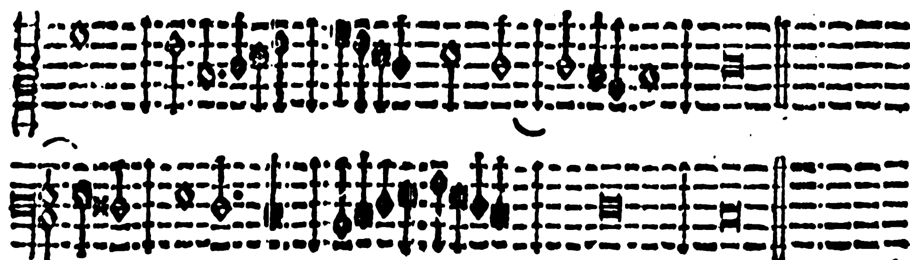


Plagale.

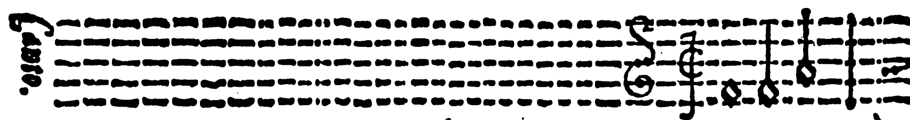


mi la sol fa la sol fa mi



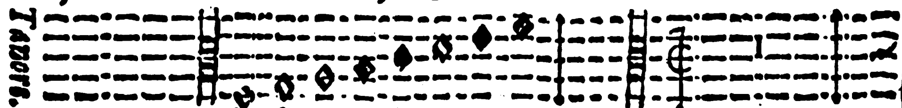


Duo del quinto Tuono.

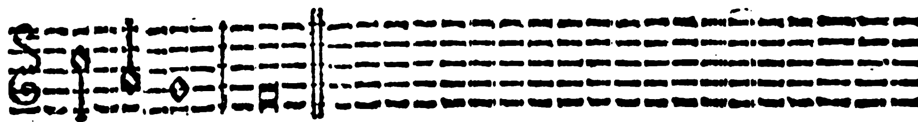


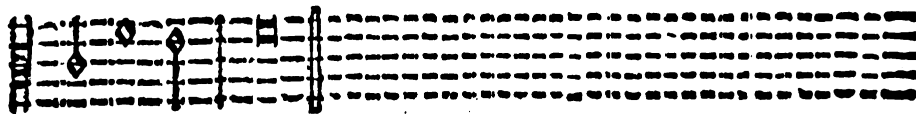
Autentico.

Il semit. nella 5. & 8. Corda.

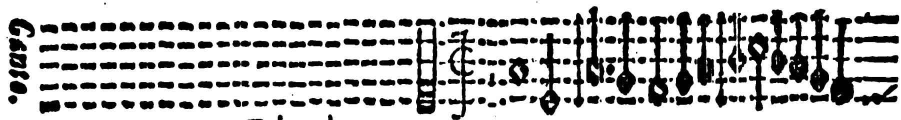


fa sol re mi fa re mi fa

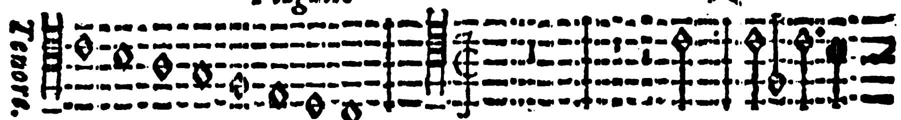




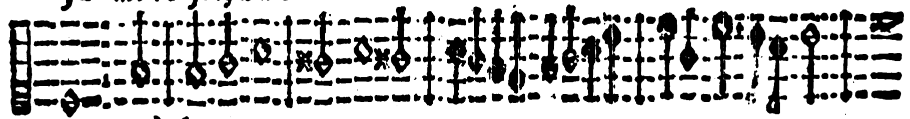
Duo del sesto Tuono.

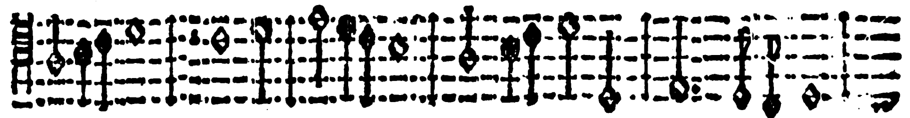


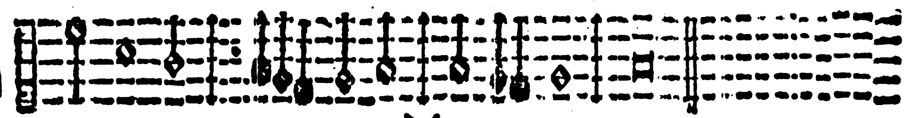
Plagale.

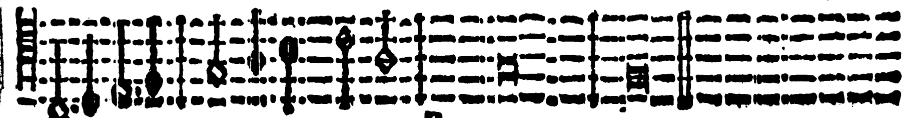


fa mi la sol fa mi re do

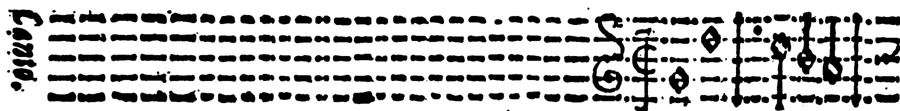






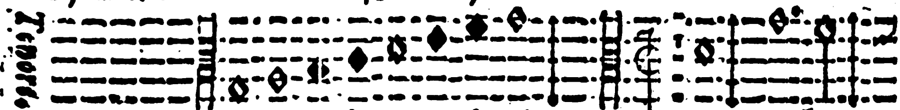


Duo del settimo Tuono.

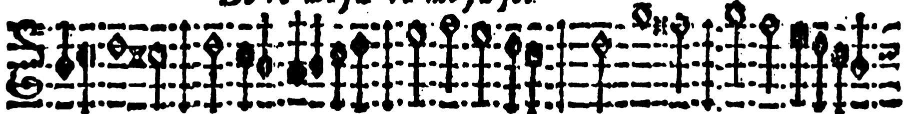


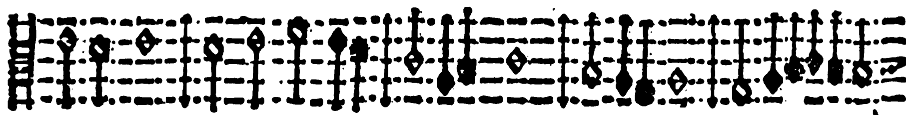
Autentico.

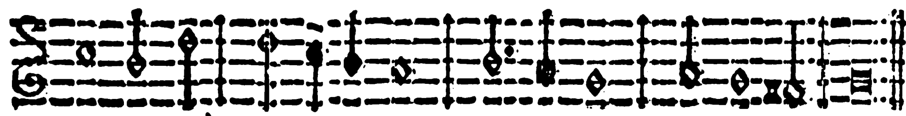
Il semit. nella 4. 7. Corda.

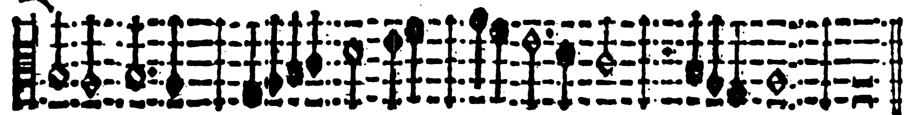


Do re mi fa re mi fa sol

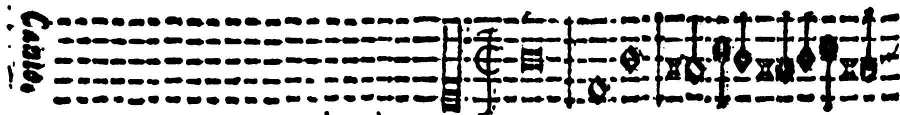




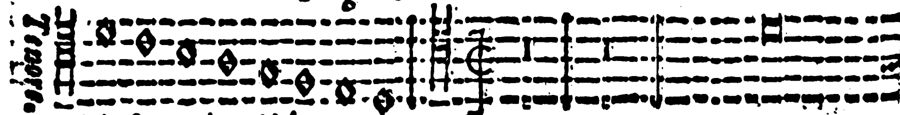




Duo del ottauo Tuono.

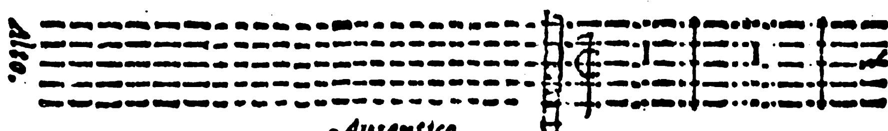


Plagale.



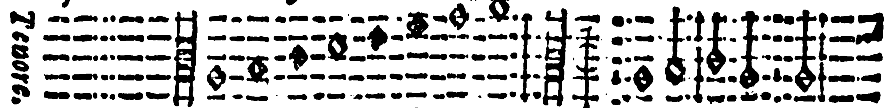
sol fa mi la sol fa mi re

Duo del nono Tuono.

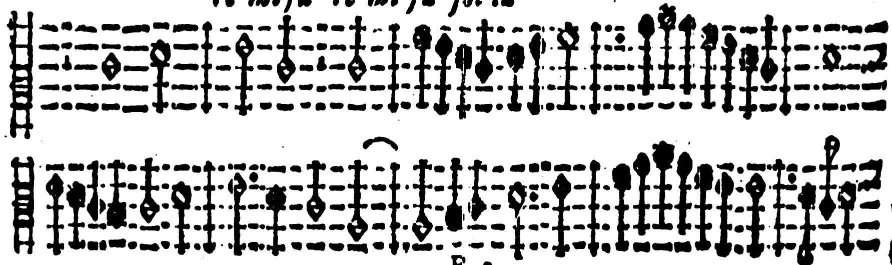


Autentico.

Il semit. nella 3. e 6.



re mi fa re mi fa sol la





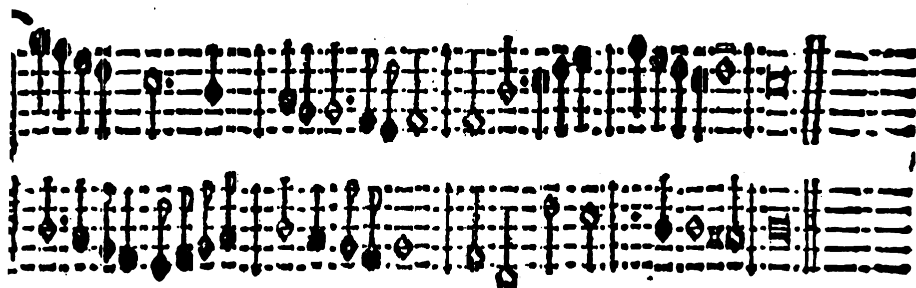
Duo del Decimo Tuono.

Canto.

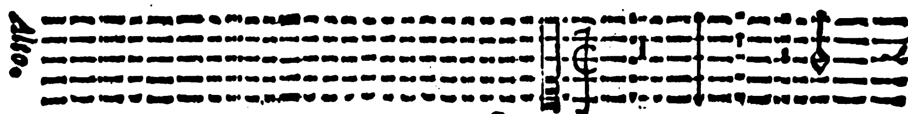
Plagale.

Tenore.

la sol fa mi la sol fa mi

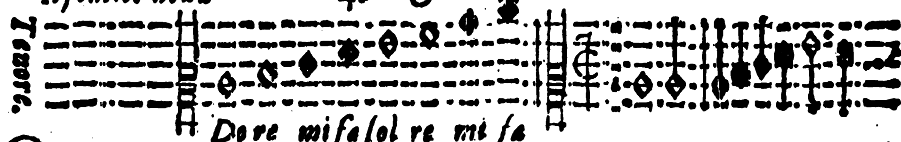


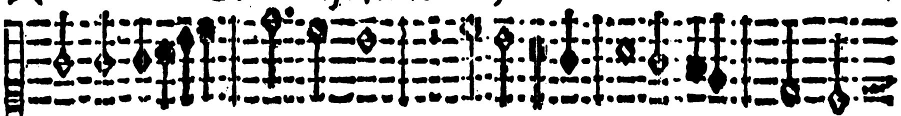
Duo dell' vndecimo Tuono.

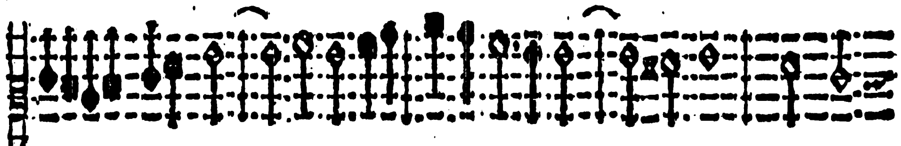


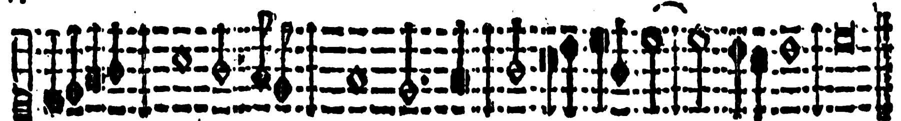
Autentico. 8.

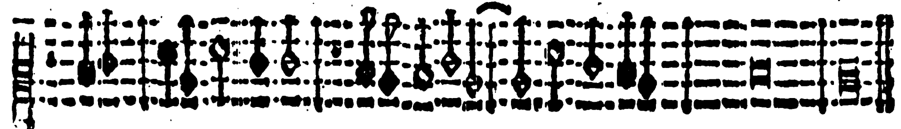
Il semit. nella 4. &











Duo del Duodecimo Tuono.

Alto.

Plagale.

Tenore.

sol fa la sol fa mi re do

Il proprio luogo delle Chiaui di tutti li sudetti Tuoni à quattro, ò à più di quattro voci, Canto, Alto, Tenore, e Basso è questo.

Del Primo, Terzo, Quinto, Settimo, Nono, & Vndecimo.

Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

Del Secondo, Quarto, Sesto, Ottauo, Decimo, e Duodecimo.

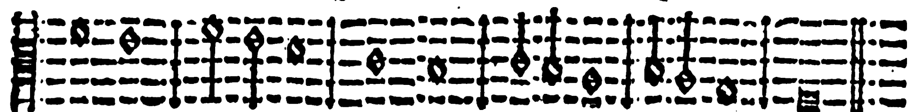
Canto.

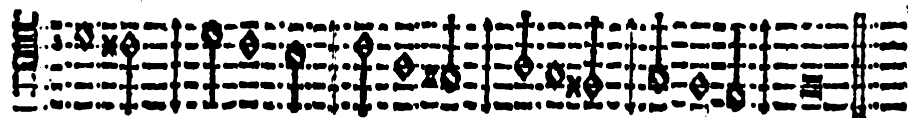
Alto.

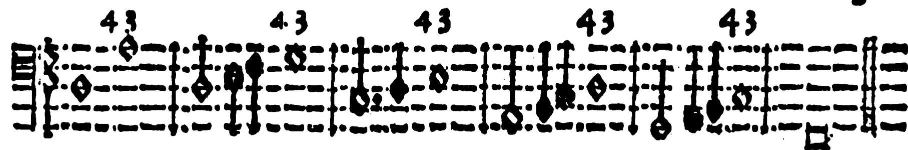
Tenore.

Basso.
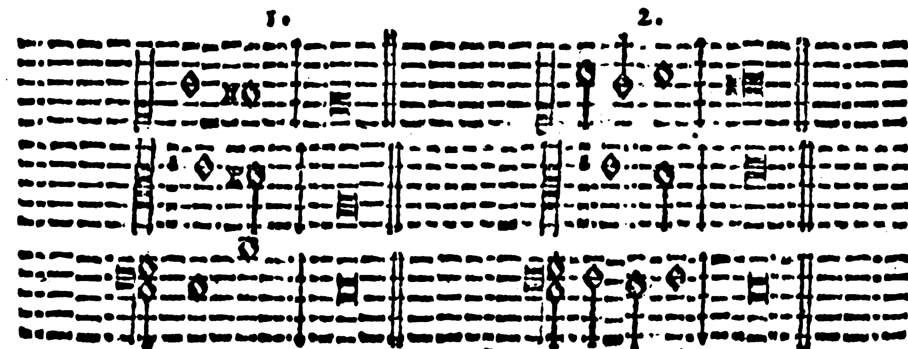
Notiſi, che non ſi può far cadenza regolare di quarta, e terza (particolarmente nello ſtile à Capella] ſe non in quelle corde, dopo le quali immediatamente verſo l'acuto ſegue l'interuallo d'vn tuono naturale, come quì: che facendola in queſta corda E, *nel*
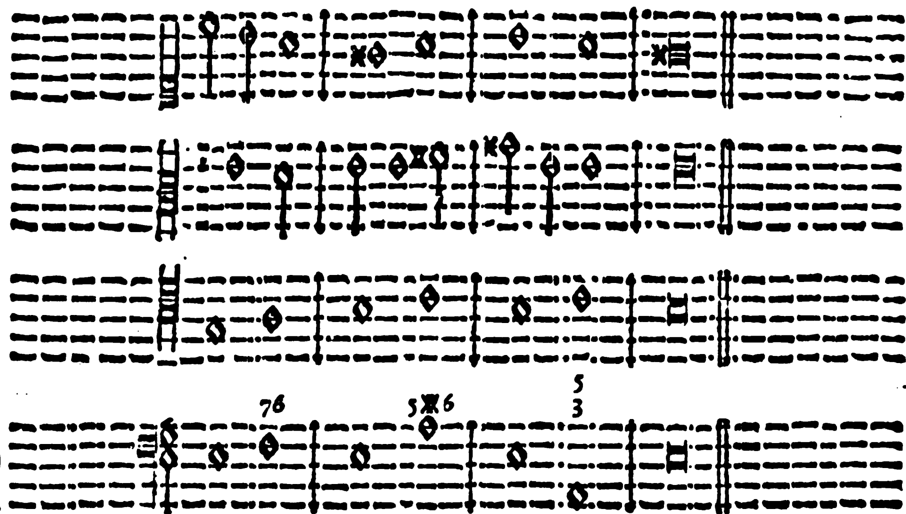






terzo, quarto, nono, decimo, vndecimo, e duodecimo Tuono nelle ſue corde naturali, ſarà irregolare, poiche è cadenza *del primo, ſecondo, ſettimo, & ottauo Tuono* traſportati vn tuono più alto, la quale non è regolare d'alcuno de i ſudetti Tuoni, *terzo, quarto, nono, decimo, vndecimo, e duodecimo*; mà volendo, che ſia regolare, ſi deue fare nel ſecondo modo à più di due voci, & in queſt'altra corda B, *nel terzo, quarto, ſettimo, & ottauo Tuono* nelle ſue corde naturali,



si deue fare nell'istessa maniera per essere corda regolare di ciascheduno di loro, e la cadenza finale del terzo, e quarto Tuono à più di due voci si deue fare in vno di questi modi.



In oltre si deue auuertire, che il procedere regolatamente per le corde di qualsiuoglia Tuono consiste nel modular le fughe per le specie della quinta, e della quarta di quel Tuono, nel quale si vuol fare la Composizione, tanto nel graue, quanto nell'acuto, e nelle cadenze regolari del medemo Tuono.

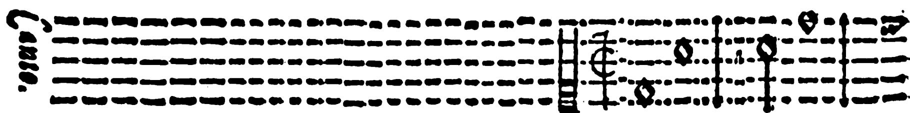
Quali de sopradetti Tuoni vengano ordinariamente pratticati da Compositori. Capitolo Decimosettimo.

I Tuoni ordinariamente pratticati da Cōpositori sono sette, cioè il primo nelle sue proprie corde naturali, il secondo alla quarta sopra, il nono alla quinta sotto, il decimo nelle sue proprie corde

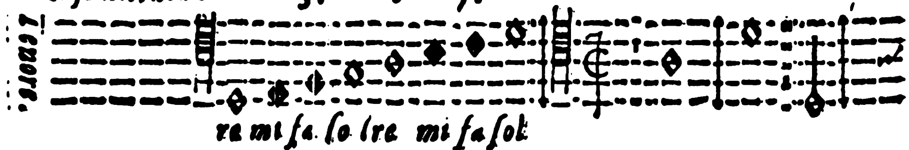
naturali, l'vndecimo all'ottaua ſotto, il duodecimo alla quinta ſotto, e l'ottauo nelle ſue Proprie corde naturali.

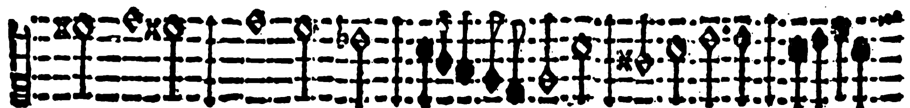
Il nono Tuono ſerue in luogo del ſettimo: il decimo in luogo del terzo, e del quarto, eccetuato qualche volta la cadenza finale, che ſi ſerue di quella del quarto: l'vndecimo ſerue in luogo del quinto, & il duodecimo in luogo del ſeſto. Mà perche in queſta materia giouano aſſai più gli eſempi per intelligenza, che le parole, poneremo quì ſotto vn *Duo* per ciaſchedun Tuono ſopradetto, nelle corde accennate, e ci ſeruiremo delli ſopra poſti per maggior eſplicazione.

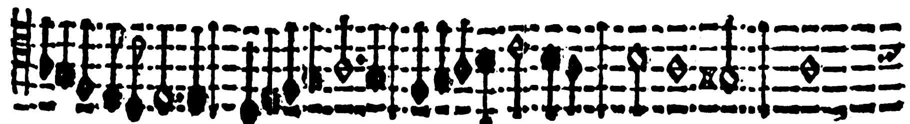
Duo del primo Tuono nelle ſue proprie corde naturali.

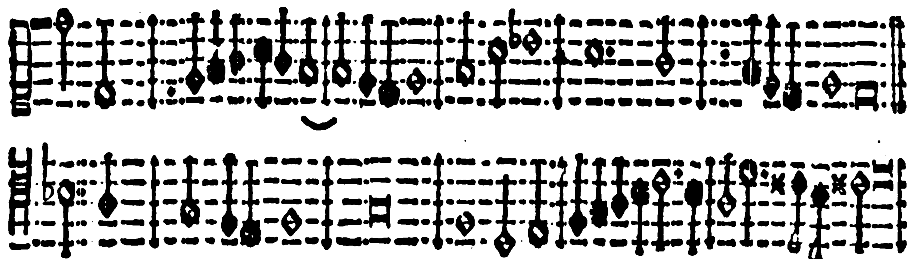


Autentico.

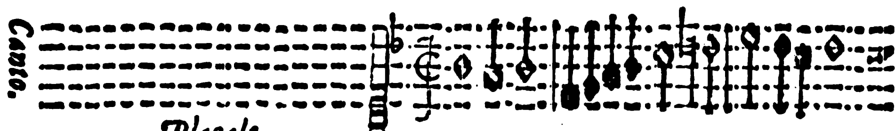




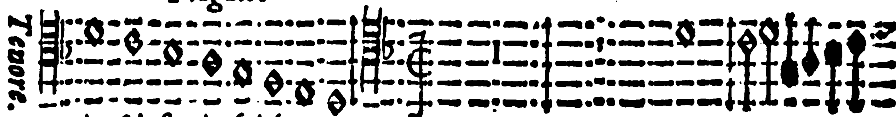


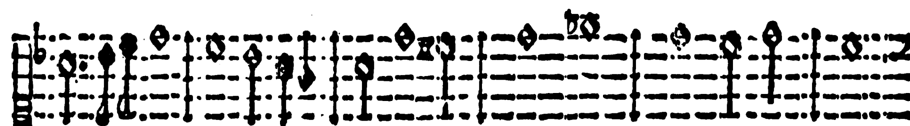


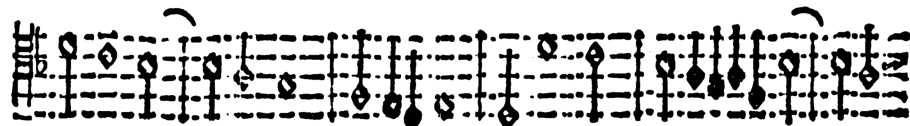
Duo del ſecondo Tuono traſportato vna quarta ſopra.

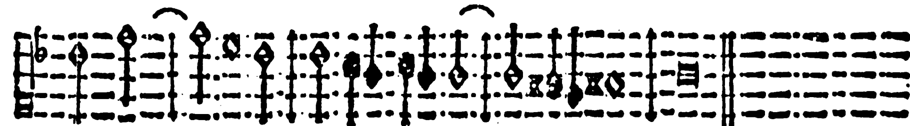


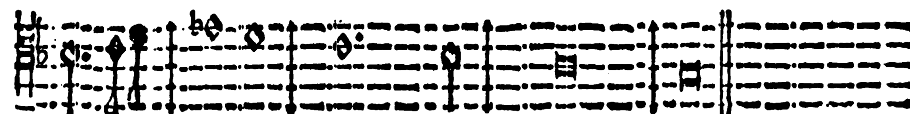
Plagale.



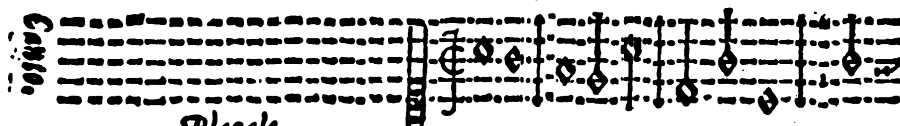


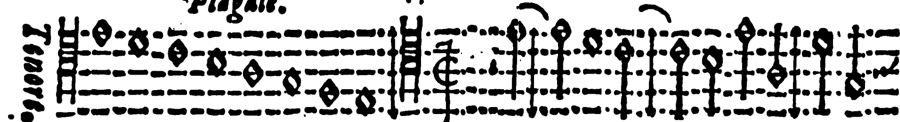


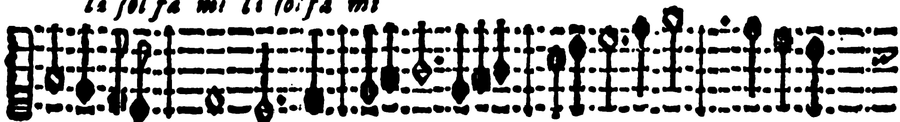


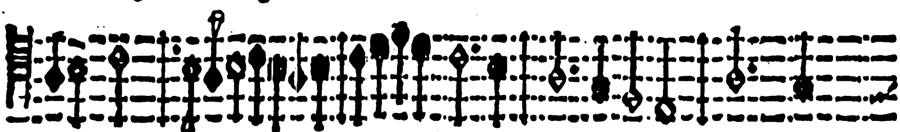


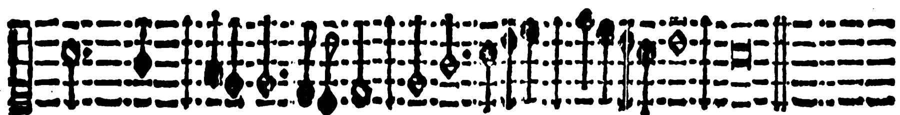
Duo del Decimo Tuono nelle sue proprie Corde naturali, che serue in luogo del terzo.

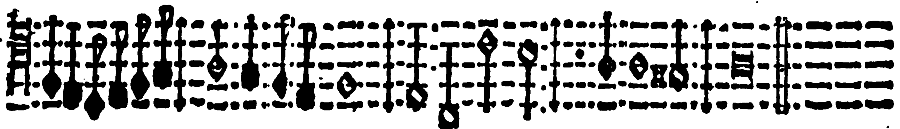




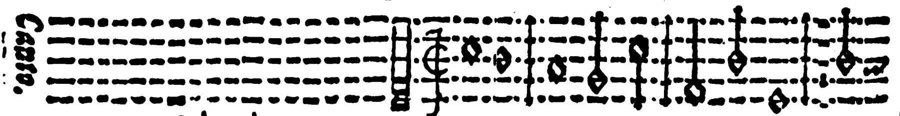


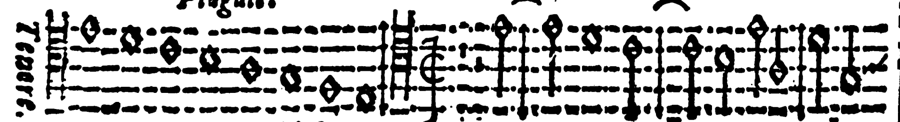




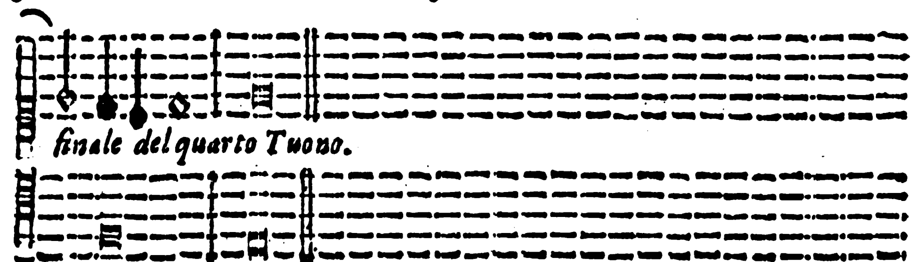


Duo del Decimo Tuono nelle sue proprie corde naturali, che serue in luogo del quarto.

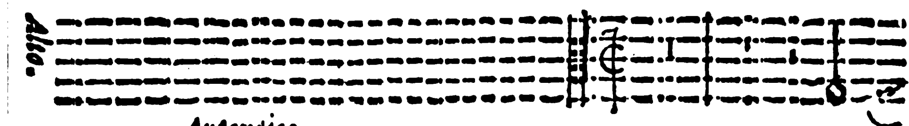




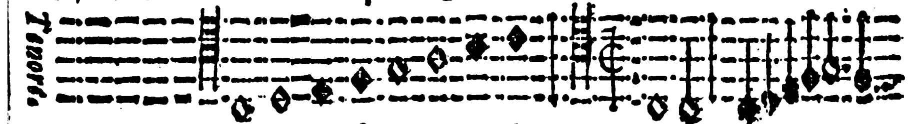
Cadenza



Duo dell' Vndecimo Tuono trasportato vna ottaua sotto, che serue in luogo del quinto.

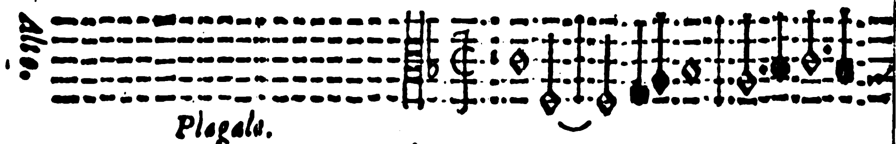


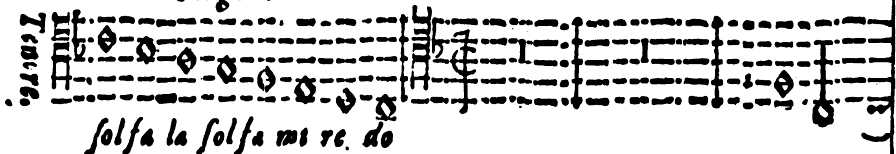
Il semit. nella 4 & 8.
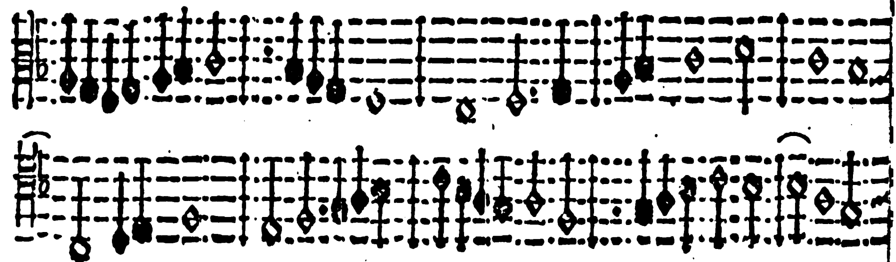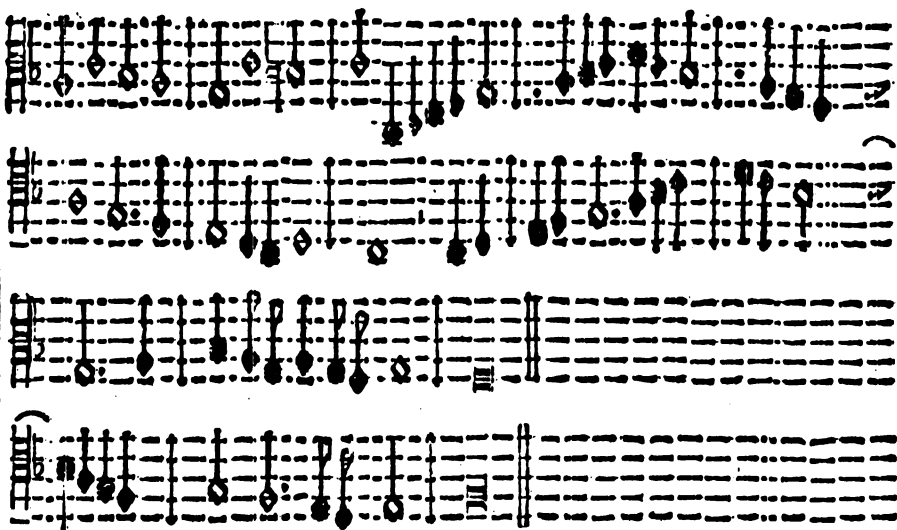


Do re mi fa sol re mi fa

Duo del Duodecimo Tuono trasportato vna quinta sotto, che serue in luogo del sesto.

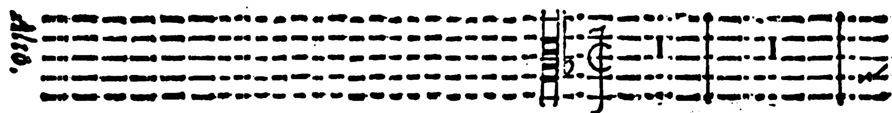






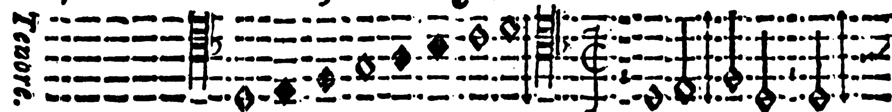


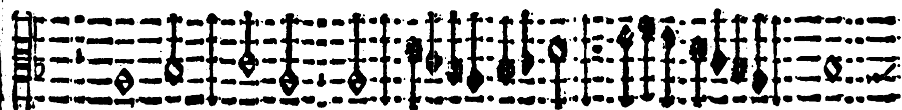
Duo del Nono Tuono trasportato vna quinta sotto, che serue in luogo del settimo.

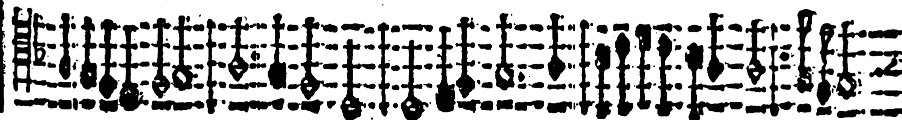


Antentico.

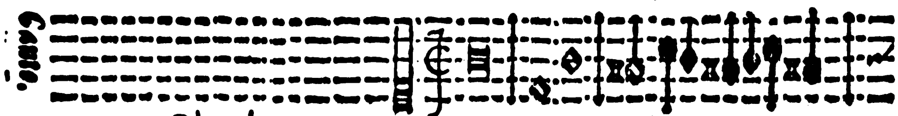
Il semit nella 3. *e* 6 *Corda.*

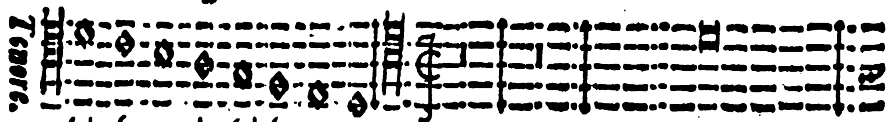


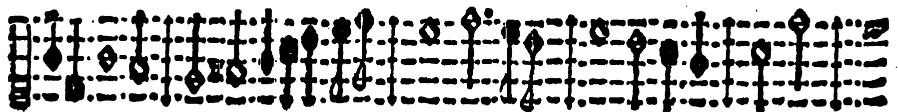


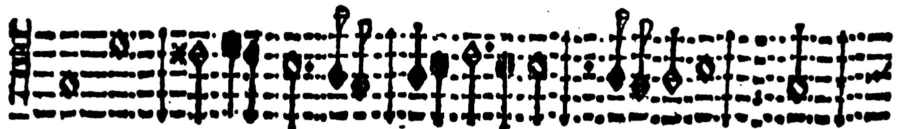


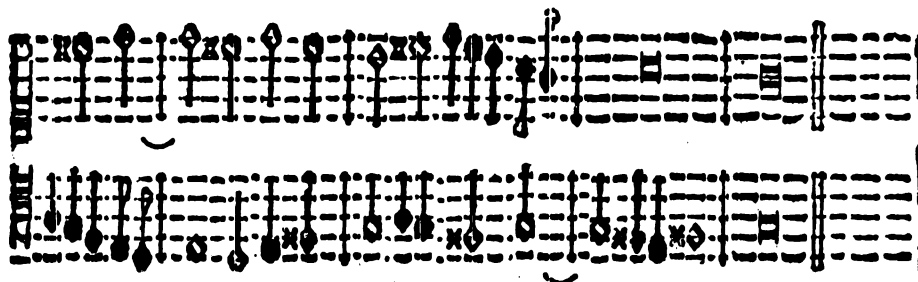
Duo dell' Ottauo Tuono nelle sue proprie corde naturali.





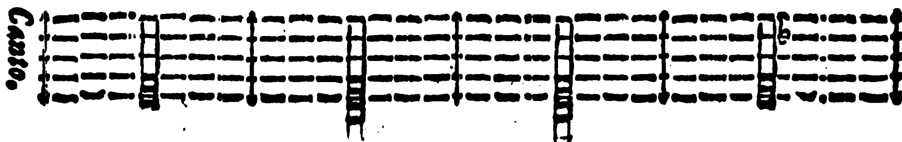


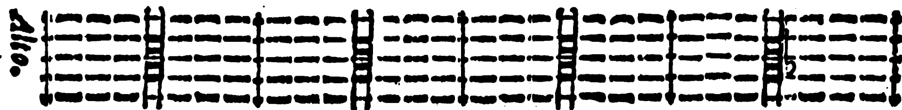


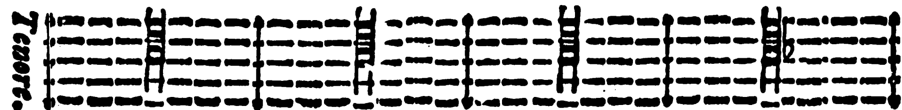


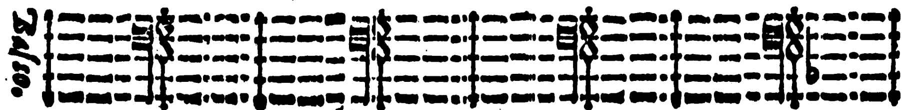
Il proprio luogo delle Chiaui de i sudetti sette Tuoni à quattro, ò à più di quattro voci, cioè Canto, Alto, Tenore e Basso è questo.

Del *Quinto.* *Decimo.* *Vndecimo.* *Nono*









Del secondo. *Decimo.* *Duodecimo.* *dell' Ottauo.*

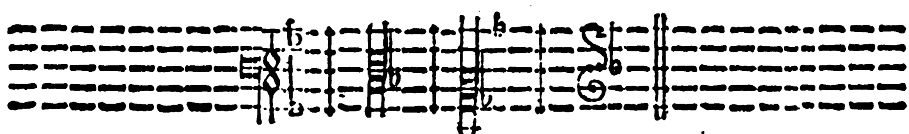
Canto.

Alto.

Tenore.

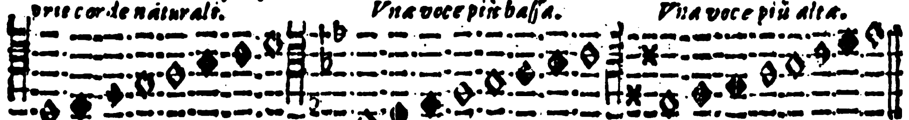
Basso.

Vsano i Prattici di trasportare anche alle volte il primo Tuono vna quarta sopra, trasportando ancora le Chiaui, come quì,



& in oltre per rendere il Canto più allegro, ò più mesto li trasportano tutti ordinariamente vna voce più alta, ò più bassa per mezo di questi segni b ✱, come quì sotto si vede, senza variar luogo alle Chiaui, le quali non si trasportano, se non quando si trasporta il Tuono alla quarta, ò alla quinta, ò all' ottaua sopra, ò sotto.

Primo Tuono nelle sue proprie corde naturali. *Vna voce più bassa.* *Vna voce più alta.*



re mi fa sol re mi fa sol *re mi fa sol re mi fa sol* *re mi fa sol re mi fa sol*

Si deue auuertire, che nel far le sudette, & altre trasportazioni, i semituoni si ritrouino nelli suoi proprij luoghi, per non variare le specie delle quinte, e quarte, delle quali sono formati.

Se il b molle, & il ✱ habbiano forza di variare il Tuono, e per qual causa non viene pratticato il terzo, quarto, quinto, sesto, e settimo Tuono. Capitolo Decim'ottauo.

OGni Tuono, ò Modo è formato di cinque Tuoni di grado, e duoi semituoni naturali, cioè d'vn' ottaua, che trà di lei non si ritroua alcuno di questi segni b ✱, se non alle volte per accidente trà la Composizione, e questo non fà, che il Tuono sia variato, purche le cadenze regolari si faccino nel modo accennato di sopra nel Capitolo Decimosesto; mà se si variarãno le dette cadenze, ò se si collocarà vno de i sudetti segni nel principio della Cantilena subito dopo la Chiaue, come di sopra habbiamo veduto, ouero trà la Composizione in tutti li suoi proprij luoghi (eccetuando qualche volta per accidente) cioè il b molle nella corda B, & il ✱ Diesis nella corda F, ò C, il Tuono sarà sempre fuori delle sue corde naturali, lontano da loro, secondo i luoghi, che occuparà il semituono, come nel seguente Capitolo si potrà comprendere.

Il terzo, e quarto Tuono non vengano vsati, perche à più di due, ò trè voci non sono bene pratticabili, per mancanza della quinta perfetta nella cadenza di questa corda B regolare de i detti Tuoni: Il quinto, e sesto non si pratticano, perche sono troppo aspri, per la relazione del Tritono, che si ritroua trà la loro corda finale F, e questa B, e per vltimo il settimo vien tralasciato, per essere quasi vniforme all' ottauo, non essendoui altra differenza, che la sopra descritta nell'accennato Decimosesto Capitolo; però se alcuno desi-

dera vedere Composizioni fatte sotto li sudetti Tuoni, oltre li Duo che nel sudetto Capitolo habbiamo veduto, veda, trà molt' altre il Madrigale *tutto il dì piango*, del terzo Tuono di Cipriano Rore: il Madrigale *Rompi dell' empio cor il duro scoglio*, del quarto Tuono, di Adriano Vuilaert: il quarto libro delle Canzoni del Frescobaldi *Canzon quinta detta la Bellerofonte*, la quale è del quinto Tuono: il Motetto, *Ecce Maria genuit nobis Saluatorem*, del sesto Tuono, di Gio Motone, e per fine veda il Madrigale *O voi troppo felici*, del settimo Tuono, del Principe di Venosa, che restarà satisfatto.

Che i Tuoni del Canto figurato sono dodici, e non solamente otto, come di como alcuni. Capitolo Decimonono.

MOlti scrittori hanno detto, che i Tuoni del Canto figurato ascendono solamente sino al numero ottauo, & hanno fondato le sue ragioni nel Canto fermo, dicendo che non essendo più d'otto i Tuoni del Canto fermo, più d'otto ancora non sono quelli del Canto figurato: che li vltimi quattro, cioè il Nono, Decimo Vndecimo, e Duodeci no sono stati cauati dalli sudetti primi otto che altro non sono, che alcuni de i sudetti otto trasportati in altre corde, e che perciò non hanno altro di diuerso, che il luogo, il che quanto sia falso (se bene da ciò, che sin hora s'è ragionato intorno li sudetti Tuoni si può comprendere) quì sotto si dimostrerà.

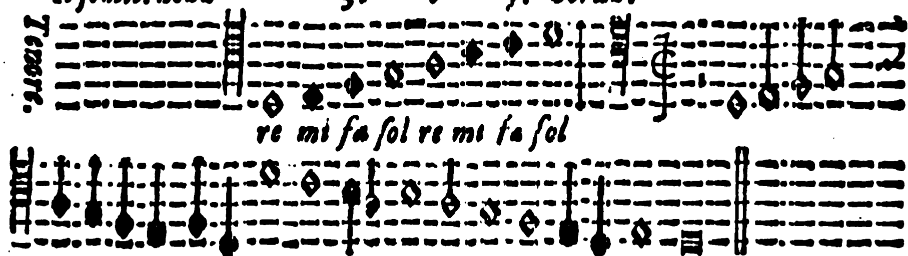
Già habbiamo veduto, che sette sono le ottaue diuerse, che nella Mano musicale si ritrouano, e sono diuerse, perche ciascheduna di loro hà il semituono, hora in vna, & hora in due corde diuerse dall'altre: delle sudette sette ottaue sei sono habili alla formazione de i Tuoni, lasciandosi fuori la corda B, per non hauere la quinta,

e quarta

e quarta perfetta natulare, come altroue s'è detto: ciascuna delle dette sei ottaue forma vn Tuono autentico, che sono sei, secondo il numero delle sopradette sei ottaue, come veduto habbiamo, e sono del tutto diferenti per la diuersità de i luoghi, che occupa il semituono, e che di ciò sia il vero eccone la proua.

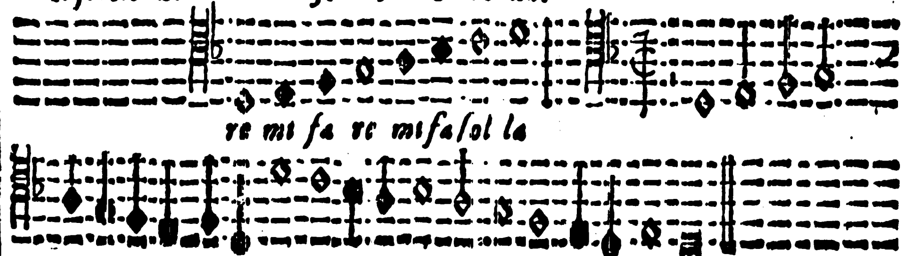
Se nell'esempio quì sottoposto del primo Tuono nelle sue pro-

Esemplo del primo Tuono nelle sue proprie corde naturali.



prie corde naturali voremo variar luogo al semituono posto nella settima corda, e collocarlo nella sesta, non sarà più del primo; mà del nono trasportato alla quinta sotto, hauendo questo la sua forma dall'ottaua, c'hà il semituono naturale nella terza, e sesta corda.

Del nono Tuono vna quinta più basso.



Se vorremo variar luogo solamente al semituono posto nella terza corda, e collocarlo nella quarta, non sarà più del primo, mà del settimo trasportato vna quarta sotto, hauendo questo la sua forma dall'ottaua, che hà il semituono naturale nella quarta, e settima corda.

Del settimo Tuono vna quarta più basso.

Il semit. nella 4. *e* 7. *Corda.*

Do re mi fa re mi fa sol

Se vorremo variar luogo al detto semituono posto in tutte due le corde terza, e settima, e collocarlo nella quarta, & ottaua, non v'è dubio alcuno, che la Cantilena non sarà più del primo Tuono; mà dell'vndecimo vn tuono più alto, essendo questo formato dall'ottaua, che hà il semituono naturale nella quarta, & ottaua corda.

Dell'Vndecimo Tuono vn Tuono più alto.

Il semit nella 4. *&* 8. *Corda.*

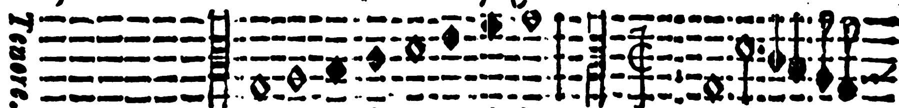
Do re mi fa sol re mi fa

Non solo le sudette, & altre variazioni del semituono si possono fare

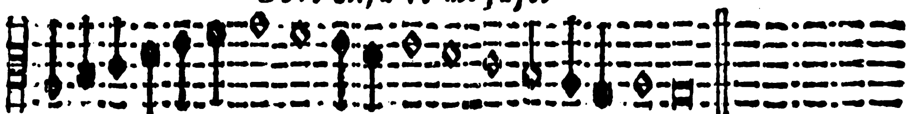
fare nel primo Tuono; mà eziandio in qualsiuoglia altro, come per maggior esplicazione lo dimostraremo nel sotto posto esempio del settimo Tuono nelle sue proprie corde naturali, nel quale se vorre-

Esempio del settimo Tuono nelle sue proprie corde naturali.

Il semit. nella 4. e 7. Corda.



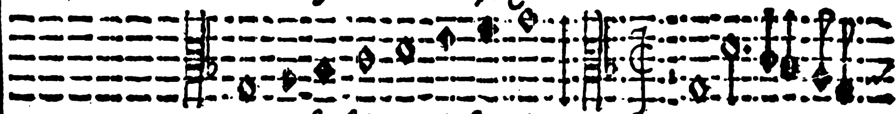
Do re mi fa re mi fa sol



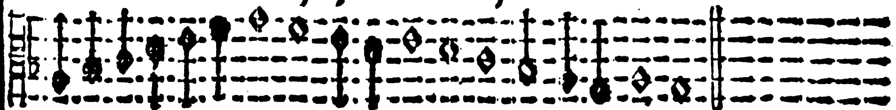
mo variar luogo al semituono posto nella quarta corda, è collocarlo nella terza, non sarà più del settimo; mà del primo trasportato vna quarta sopra, hauendo questo la sua forma dall'ottaua, che hà il semituono naturale nella terza, e settima corda.

Del primo Tuono vna quarta più alto.

Il semit. nella 3. 7. Corda.



re mi fa sol re mi fa sol



Se vorremo variar luogo solamente al semituono posto nella settima corda, e collocarlo nell'ottaua, non sarà più la Cantilena del settimo Tuono; mà dell' vndecimo trasportato vna quarta sotto,

essendo

essendo questo formato dall' ottaua, che hà il semituono naturale nella quarta, & ottaua corda.

Dell' Vndecimo Tuono vna quarta più basso.

Il semit. nella 4. & 8. Corda.

Do re mi fa sol re mi fa

Se vorremo variar il predetto semituono posto in tutte due le corde quarta, e settima, e collocarlo nella terza, e sesta, non sarà più del settimo Tuono; mà del nono vn tuono più basso, hauendo questo la sua forma dall' ottaua, che hà il semituono naturale nella terza, e sesta corda.

Del Nono Tuono vn tuono più basso.

Il semit nella 3. e 6.

re mi fa re mi fa sol la

In oltre si può variare il detto semituono in molt' altre maniere, che per breuità tralascio, credendomi, che le sopradette siano bastanti per far conoscere, che variandosi l'accennato semituono in

vno

vno, ò due luoghi hà forza di variare tutta la Compoſizione col mutarla di vn Tuono in vn'altro, e farne ſentire differente armonia.

Se dunque il ſemituono hà forza di mutare vn Tuono in vn'altro quando ſi varia in vno, ò due luoghi, come di ſopra s'è dimoſtrato, certa coſa è, che tutti ſei li Tuoni autentici già accennati ſono differenti, perche ciaſcun di loro è formato da ottaua, che ha il detto ſemituono naturale in vno, ò due luoghi diuerſi dall'altre, come habbiamo veduto, e ſe ciaſcun Tuono autentico hà il ſuo cõpagno detto Tuono plagale, conſtituitoli dall'Inuentor della Mano Muſicale, come narra Gioſeppe Stella nel ſuo Trattato di Canto fermo libro primo Capitolo Decimoſettimo, reſta prouato (come s'è detto altroue) che nel Canto figurato vi ſono li già dimoſtrati dodici Tuoni, il che ſi conferma ancora con l'autorità del Zarlino nelle ſue Iſtituzioni Armoniche, Tigrino nel Compendio del Cõtrapunto, Freggi nel ſuo Pedagogo, Glareano nella ſua Muſica, Salines nel quarto libro d'vna ſua Opera latina, Zaccone nella Prattica di Muſica, Picerli nel Specchio di Muſica, Diruta nel Tranſiluano, Banchieri nella Cartella del Canto figurato, Criuellati nelli ſuoi Diſcorſi Muſicali, Graciofo Vberti nel contraſto Muſico, Galilei nel Dialogo di Muſica, Artuſi nell'Arte del Contrapunto, e nelle Imperfezioni della Muſica Moderna, Pietro Ponzio nel ſuo Ragionamento di Muſica, e di molt'altri, che per breuità tralaſcio.

Modo di conoſcere di che Tuono ſia qualſiuoglia Cantilena Muſicale. Capitolo Vigeſimo.

PEr conoſcere di che Tuono ſia qualſiuoglia Cantilena Muſicale ben regolata, fà di biſogno il tenerſi bene à memoria (oltre quello che ſin horas'è detto intorno li Tuoni) che non eſſendo

poſto nel principio della Compoſizione ſubito dopo la Chiaue alcuno di queſti ſegni b ✱, il Tuono ſarà ſempre nelle ſue proprie corde naturali, ò traſportato all' ottaua ſotto, come l' vndecimo, ò all' ottaua ſopra, come alle volte il ſecondo: in oltre, ch' eſſendo poſto nel principio della Cantilena vn b molle nella conformità ſopradetta nella corda B, il Tuono ſarà traſportato alla quarta ſopra, come il Primo, il Secondo, il Terzo, il Quarto, il Seſto, l' Ottauo, & il Decimo, ò alla quinta ſotto, come il ſettimo, il nono, l' vndecimo, & il duodecimo: di più, che eſſendoui due b molli, vno nella detta corda B, e l' altro nella corda E, il Tuono ſarà traſportato vn tuono più baſſo: ch' eſſendoui trè b molli, vno nella corda B, vn' altro nella corda E, e l' altro nella corda A, il Tuono ſarà traſportato vna terza minore verſo l' acuto: ch' eſſendo poſto vn ✱ Dieſis nel principio della Compoſizione nella corda F, il Tuono ſarà traſportato vna quarta ſotto, come il quinto, il ſettimo, il nono, l' vndecimo, & il duodecimo, ò alla quinta ſopra, come il ſecondo, il quarto, il ſeſto, l' ottauo, & altri: eſſendoui due ✱ Dieſis, vno nella detta corda F, e l' altro nella corda C, il Tuono ſarà traſportato vn tuono più alto: che eſſendoui trè ✱ Dieſis, vno nella corda F, vn' altro nella corda C, e l' altro nella corda G, il Tuono ſarà traſportato vna terza minore verſo il graue.

Alle volte però la detta regola viene variata, come nel primo Tuono vn tuono più alto con l' interuento d' vn ſolo Dieſis nel principio della Cantilena nella corda F: nell' ottauo vna terza minore più baſſo con l' interuento ſolo di due Dieſis, vno nella corda F, e l' altro nella corda C: nell' vndecimo vn tuono più baſſo con l' interuento d' vn ſolo B molle nella corda B: nel duodecimo vna terza minore più alto con l' interuento ſolo di due B molli, vno nella corda B, e l' altro nella corda E, & in altri, mà i detti ſegni ſi ritrouano

poi

poi collocati trà la Composizione nelle corde, oue douerebbero essere posti nel principio; per il che si deue ancora riguardare alle cadenze regolari, mediante le quali non si potrà errare.

In oltre vi sono altre trasportazioni, le quali tralascio spiegarle, si per essere poco pratticate, come per chi bene intenderà le di sopra accennate, giungerà alla perfetta cognizione di qualsiuoglia altre.

Non per altro hò detto di sopra *Cantilena Musicale ben regolata*, se non perche se ne ritrouano alcune sregolate, cioè con le fughe, che non procedono per le proprie corde di quel Tuono, sopra del quale s'è supposto il Compositore di far la Composizione: trasportando il Tuono, senza l'interuento d'alcuno di questi segni b ✱ nel principio della Cantilena: vsando cadenze irregolari in luogo delle regolari: facendo il principio d'vn Tuono, il mezo d'vn'altro, & il fine fuori d'ogni Tuono, & altre simili strauaganze, per le quali non si può dire precisamente di che Tuono siano le dette Cantilene.

E' ben vero, che ogni Composizione à quattro voci, Canto, Alto, Tenore, e Basso, è composta di due Tuoni, cioè dell'autentico, e suo plagale, ò del plagale, e suo autentico in questo modo: se il Tenore procede per le corde dell'autentico, il Basso procede per quelle del plagale: se il Tenore procede per le corde del plagale, il Basso procede per quelle dell'autentico, & il Canto corrisponde al Tenore, e l'Alto corrisponde al Basso, come si può comprendere di sopra nel Decimo Capitolo nell'esempio del fugar à quattro, tanto per il Tuono autentico, quanto per il plagale; mà la detta Cõposizione viene però chiamata d'vn solo Tuono, cioè di quello, per il quale procede il Tenore: che essendo il detto Tenore addimãdato parte naturale, perche quasi tutte le voci (dalle puerili in poi) conuengono in detta parte, li Musici gli hanno assegnato la propria, vera, e real dimostrazione di qualsiuoglia Tuono, e perciò quando

la Cantilena non descende vna quarta sotto la propria corda finale di qualsiuoglia Tuono nel detto Tenore, il Tuono sarà autentico, e quando descenderà vna quarta sotto l'accennata propria corda finale, il Tuono sarà plagale, come habbiamo veduto di sopra nel Decimo sesto Capitolo, e ciò basti circa i Tuoni del Canto figurato.

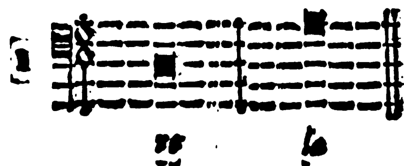
De i Tuoni del Canto fermo. Capitolo Vigesimoprimo.

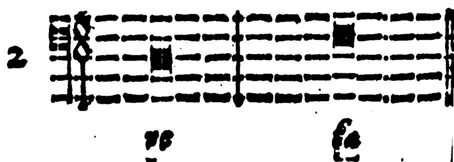
ESsendosi trattato de i Tuoni del Canto figurato non sarà fuori di proposito il ragionare anche qualche poco intorno à quelli del Canto fermo, poiche (al parere di Pietro Aron nel suo Toscanello) è necessaria la loro cognizione al Compositore di Musica per poterui comporre sopra i Salmi.

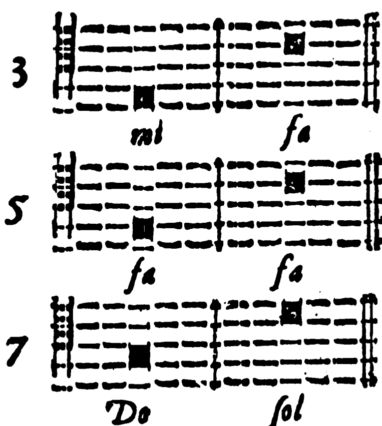
I Tuoni pratticati nel Canto fermo sono otto, come dimostra il Dionigi, il Pelatis nelle loro Introduzioni di questo, & Aguino Bresciano nel suo Illuminato, & altri, e si formano da queste quattro lettere D. E. F. G. nell'istessa maniera, che sono formati li primi otto del Canto figurato.

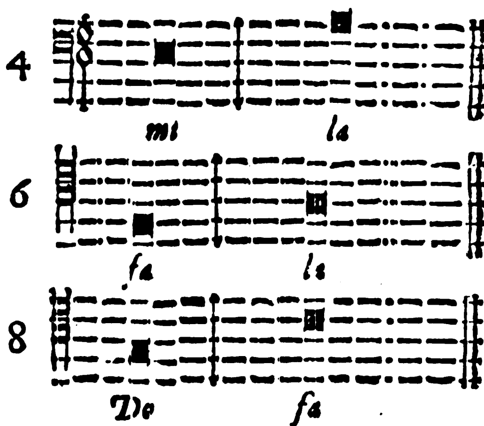
Si conoscono i Tuoni Ecclesiastici dall'vltima nota dell'Antifona, e dalla prima del finale doue sono queste lettere E V O V A E. che vogliono dire *saeculorum Amen*.

Tuoni Autentici. *Tuoni Plagali.*



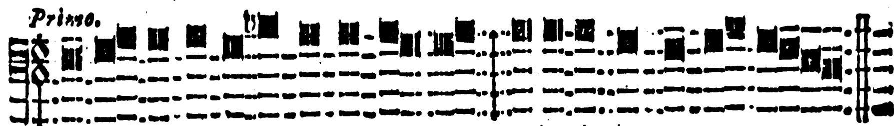


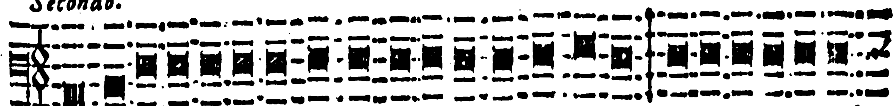


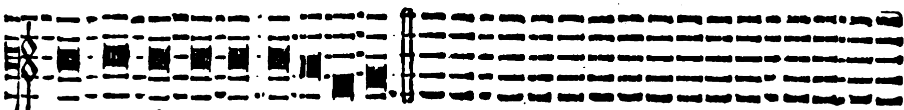


La prima nota di ciaschedun Tuono è l'vltima dell'Antifona, e la seconda è la prima del *sæculorum Amen.* E perche con più facilità si possa conoscere di che Tuono sia vna Cantilena, sì del Canto fermo, come del figurato, si dà questa regola generale, cioè, che si consideri le specie delle quinte, e delle quarte, poiche da queste s'hà la vera cognizione di qualsiuoglia Tuono, che mentre non si variano le sudette specie, non può variarsi il Tuono, come di sopra nel Decimonono Capitolo habbiamo veduto.

Intonazione de i Tuoni Ecclesiastici per il Canto fermo.

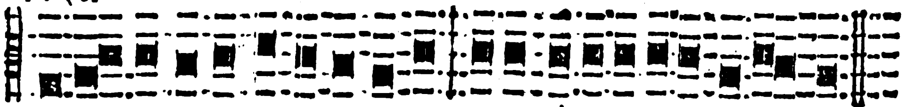






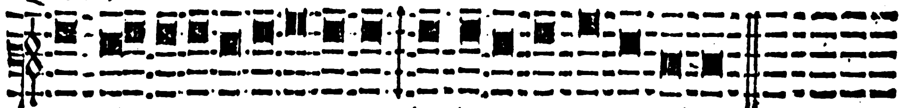
torum & congregatione.

Terzo.



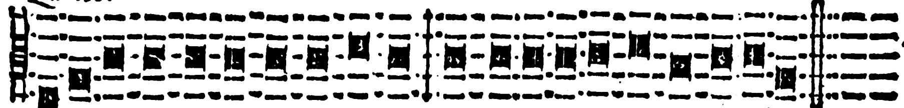
Be a tus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet ni mis.

Quarto.



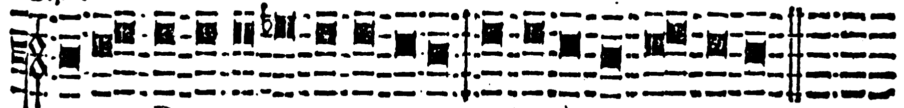
Lauda te pueri Dominum laudate nomen Domini.

Quinto.



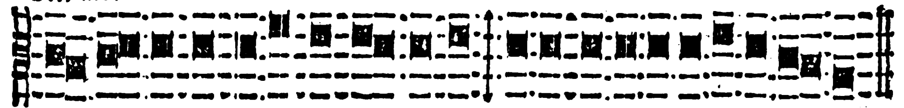
Laudate Dominum omnes gentes laudate eum omnes populi.

Sesto.



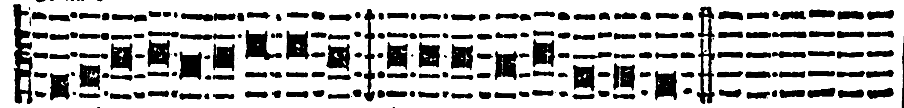
Dixit Dominus *Domino meo sede à dextris meis.*

Settimo.



Be a tus vir qui timet Do minum in mandatis eius volet ni mis.

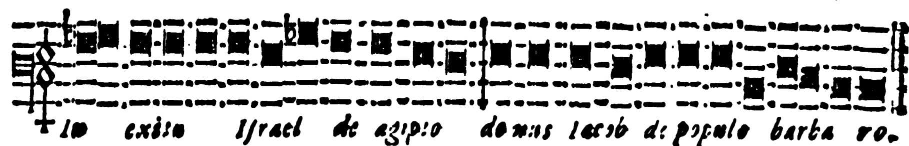
Ottavo.



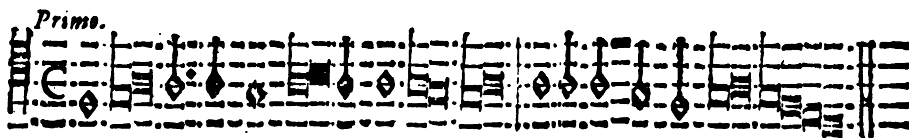
Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini.

Oltre li sopradetti otto Tuoni, gli Ecclesiastici pratticano il nono del Canto figurato, chiamandolo misto, perche (secondo Pietro Fabrici nelle sue regole generali di Canto fermo) partecipa di più Tuoni.

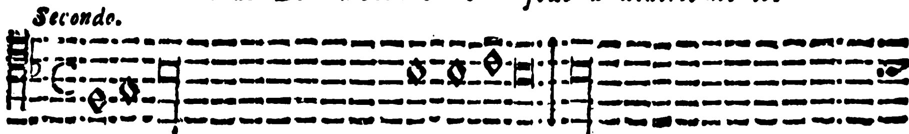
Inuenzione del misto Tuono.



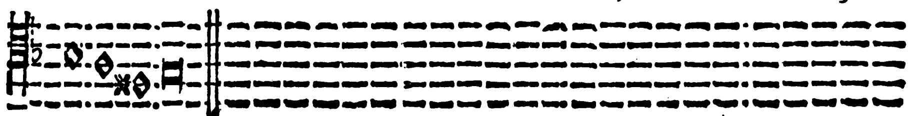
Intonazione de i Tuoni Ecclesiastici per il Canto figurato.



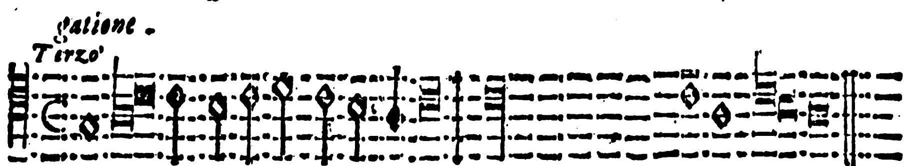
Dixit Dominus Do mino me o sede à dextris me is.



Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum & congre-

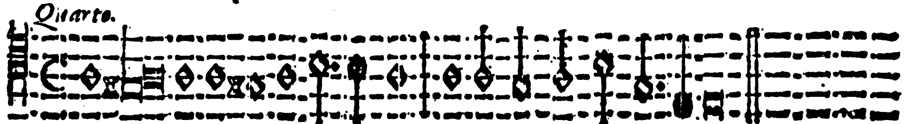


gatione.



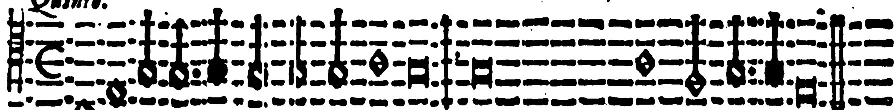
Bea tus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet ni mis.

Quarto.

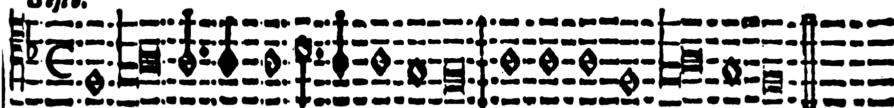


Lauda te pueri Dominum laudate nomen Domini.

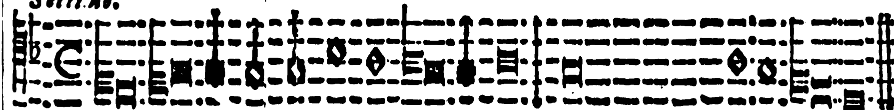
Quinto.



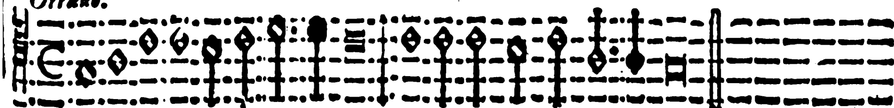
Sesto.



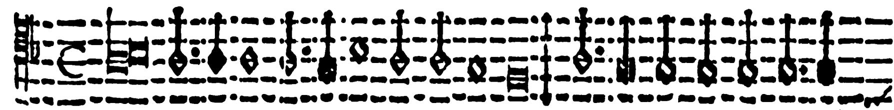
Settimo.

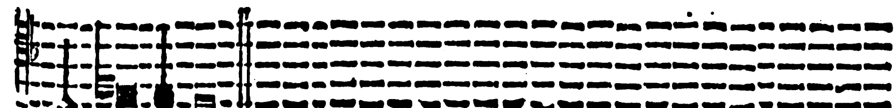


Ottavo.



Intonazione del misto Tuono.

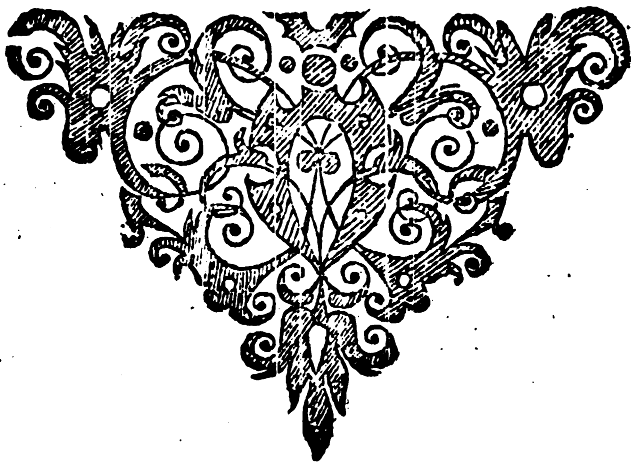




Le sopradette Intonazioni si possono fare in note, ò figure maggiori, ò minori, come piace al Compositore.

Chi poi desiderasse sapere altre particolarità circa i sudetti Tuoni del Canto fermo, legga la terza, e quarta parte della Via Retta della Voce Corale del Marinelli, che à noi basta solo d' hauer dimostrato le Intonazioni de Salmi, per essere necesserie al Compositore, e ciò basti per quello che s'appartiene ad vn buon Prattico, e per fine di

QVESTA OPERA.



TAVOLA

TAVOLA

De i Capitoli contenuti in questo libro.

Parte Prima.

Parte Seconda.

come

IL FINE.

